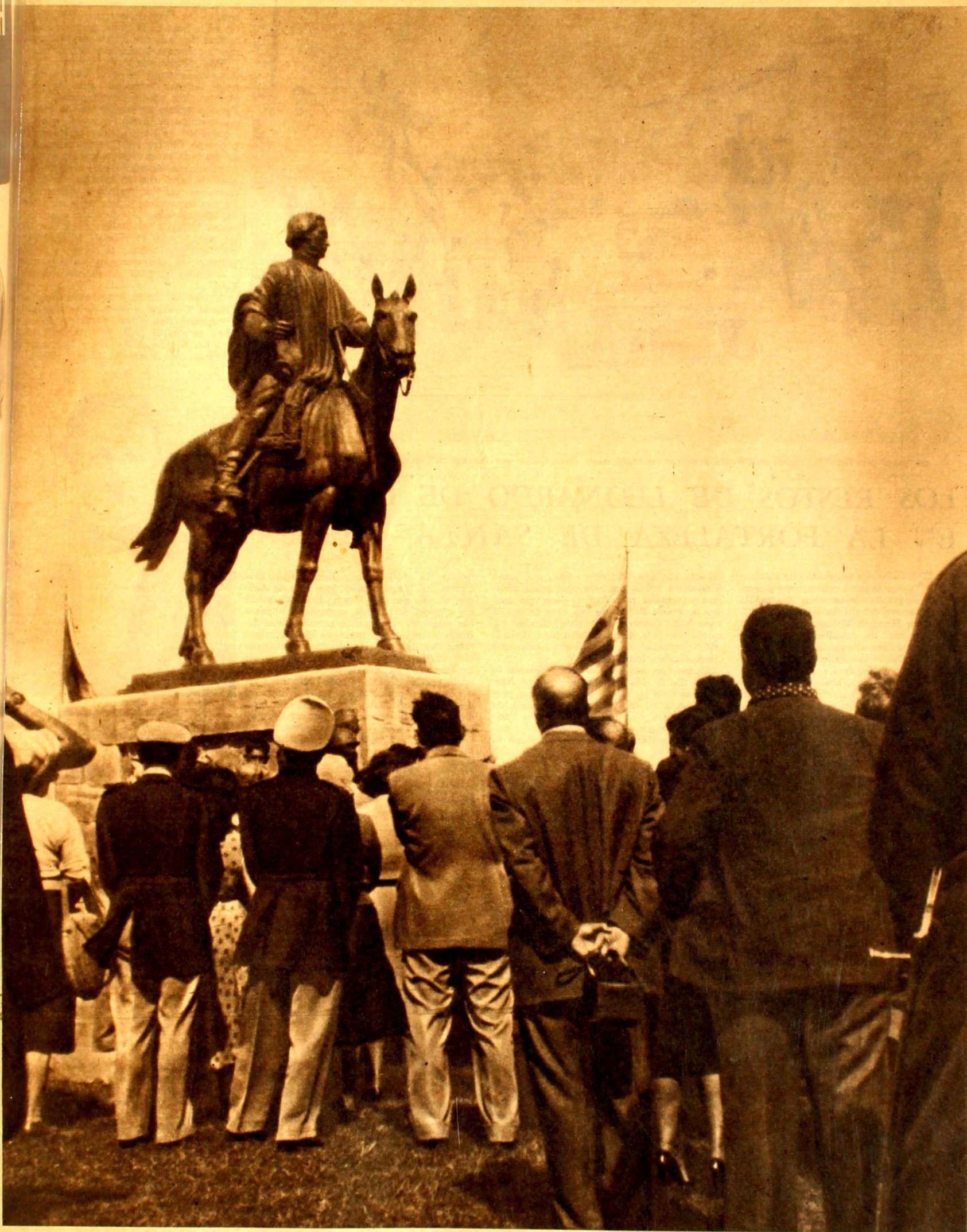




MONUMENTO A OLIVERA EN SANTA TERESA.

(Fotografía de F. Tojo, Maldonado).

Al pie de la Fortaleza de Santa Teresa se inauguró el día 29 de abril el monumento a Leonardo Olivera, obra del escultor José Belloni, trasladándose los restos del conquistador del fuerte desde San Carlos.



El "jeep" que llevó los restos de Olivera al entrar en Maldonado custodiados por fuerzas del ejército y criollos a caballo.

LOS RESTOS DE LEONARDO DE OLIVERA EN LA FORTALEZA DE SANTA TERESA

“... **E**NTONCES las velas que estaban sobre la mesa comenzaron a temblar y se apagaron súbitamente. E a media noche y nuestro convidado desapareció.”

Así narra Hendrik Willem van Loon la partida de uno de aquellos espíritus que convidata a volver al mundo para dialogar con él a través de los siglos. Eran sombras maravillosas que llegaban con ideas pretéritas, lengua primitiva, costumbres olvidadas, dialogando con el autor —mientras se les servían platos reales exhumados de la Historia— sobre cosas que nunca han cambiado en las almas a pesar de los siglos.

En la misma forma, sentí el 19 de abril

de este año una presencia ilustre que junto a nosotros volvía para dialogar sobre cosas que ya apenas recordamos. Sólo que esta vez no era la ficción de una cena la que la traía hasta nosotros, sino una ansiedad nacional que la sostenía en alto para llevarlo definitivamente al bronce y a la piedra que inmovilizan e immortalizan.

Cuando en ese día sus restos dejaron la fuesa donde descansaban en Pan de Azúcar, evocaron los tristes momentos que precedieron a su muerte el 12 de abril de 1863. Quince días antes se le había anticipado su esposa y en la soledad de amor en que quedara es fama que apresuró la

llegada de su última hora. Inhumado en San Carlos, fué luego trasladado a Pan de Azúcar, y allí, durante largas décadas, quedó en silencio junto a la compañera admirable mientras sus hazañas parecían irse definitivamente de la memoria de los orientales. Sus despojos no alcanzaron entonces sino las ofrendas afectuosas de los suyos. La humildad sacrificada de su vida no permitió reclamar para sí nada que fuera un honor o una preeminencia en la estimación de sus conciudadanos. El silencio, mas lapidario que la misma muerte, había puesto su sello de acero sobre su urna funeraria.

Pero desde el “de profundis” a dónde lle-

gara le tomó nuevamente la Historia, y Leonardo Miguel To terollo, Pintos Diago, Miranda, Seijo, Martínez y Plácido Abad le despertaron nuevamente. Ahora su figura vuelve a nosotros con la fuerza de insospechable grandeza que tienen las sombras de los cipreses, estiradas sobre la tierra en la hora de la tarde: parecen spuntar al Este, hacia donde en ese momento marcha la caravana funeraria y patriótica.

Esos campos que ahora cruzan y se han pintado en acuarelas para deleite de turistas estetas, fueron su teatro de acción primera. Sus abuelos habían adquirido en Pan de Azúcar veinte suertes de estancia que incluían el Pirípolis actual, y en esa inmensidad de tierras, entre cerros y mar, Leonardo Olivera halló la primera lección de los que están destinados a una lucha sobrehumana. Aprendió en la naturaleza a combatir con sólo su caballo, vence las distancias infinitas, los cerros inabordables, los ríos impetuosos y desafiar hasta el mismo mar. Recibió la educación que entonces se impartía en Maldonado y San Carlos, pero apenas el grito de Manuel Francisco Artigas levantó las primeras huestes patrias, el adolescente se sintió guerrero y formó en las filas que expedicionaron al Este.

Si bien su acción llegó hasta sitiar a la Colonia y obligar a permanecer encerrados a los imperiales, y tuvo participación en la triste batalla de India Muerta, en la retirada del Rabón, en Sarandí e Ituzaingó, su actuación más destacada siempre fué en los



Coronel Leonardo Olivera, conquistador de la Fortaleza de Santa Teresa a donde fueron trasladados sus restos el día 19 de abril.



Al iniciarse en San Carlos la ceremonia del traslado de los restos.



En la plaza de Maldonado el vicepresidente de la Comisión hace entrega de los restos al pueblo para su custodia. La figura de la dama que se nota al fondo, es la única descendiente directa de Olivera, señora Olivera de Bonilla, residente en Pan de Azúcar.

campos del Este. Fué estando en Rocha cuando los portugueses le hicieron prisionero, llevándolo a Rio Janeiro, donde lo internaron en la isla das Cobras. En otra oportunidad he referido en estas mismas columnas una anécdota de su fuga en compañía del agrimensor don Julio Grossi, quien se estableciera en Maldonado a su pedido. No he hecho en esa oportunidad mas que citar tradiciones verbales y familiares cuya autenticidad puede ser contestada, pero que han tenido un indudable fundamento en su origen y deben merecer una investigación más detenida en obsequio a la verdad histórica.

En todos los acontecimientos militares en que Leonardo Olivera le tocara actuar es bien visible su rápida concepción y la originalidad de sus ideas. Comprendía como nadie a sus paisanos y era amado entrañablemente por sus contertulios. Sólo así se explica su jefatura indiscutida.

A él recurren en cada caso que la patria exige hombres para su defensa y un cuerpo de voluntarios tras otro se levanta en esta región del Este a su solo llamado. Su “compadre” el general Lavalleja le tiene plena confianza. Rivera lo felicita. Ven en el joven militar una de aquellas fuerzas ágiles, primitivas, comprensivas y con destellos de una intuición que sólo el talento real consigue mostrar. No hay estrategema que no conozca para poner en práctica en tierra, y bien sabemos cuánto nos ha valido ello, porque en Ituzaingó, donde actuara Olivera, uno de los subterfugios que permitieron la victoria fué el incendio de los campos que obligó a retirarse a los brasileños, hecho que sólo a un paisano como penetrado de las tretas usadas en la vida diaria puede utilizar con éxito. Pero no ignoraba ninguna estrategema que fuera necesaria para combatir en el mar. Por él claman los más audaces corsarios cuando las circunstancias exigen ayuda. Así el audaz corsario César Fournier, “el más audaz de los

bandidos extranjeros" lo bautizaron los imperiales, al servicio de la Argentina, quien pocos meses hacía había apresado en la bahía de Maldonado a un barco portugués y vendido luego a la Argentina —siendo armado como buque insignia de Brown y bautizado con el nombre de "Maldonado"— pide a Leonardo Olivera venga en su ayuda. Se realiza entonces en esta bahía un hecho de armas sin precedentes y que coloca a Fournier como un gran capitán y nos presenta a Olivera en toda su rápida eficacia en la colaboración.

Su misión especial era vigilar la región del Este y el conocimiento del terreno le permitió la toma de la fortaleza de Santa Teresa, hecho admirable en cualquier relato de acontecimientos militares, que le muestra de cuerpo entero en su capacidad de hombre de guerra, sereno y de concepciones rápidas.

Habiéndosele confiado el cargo de jefe de las milicias de Maldonado, con la misión de tomar la fortaleza, Olivera realizó su cometido disponiendo sus movimientos como un ajedrecista sus piezas. Empezó por informarse epistolarmente por los vecinos de Santa Teresa, de la situación, fuerzas y movimientos del cuervo que guarnecía el fuerte y así pudo hasta confirmar los refuerzos que iba rescibiendo. Preparó sus tropas, y aún cuando no pudo proveer a todos sus elementos de la movilidad necesaria, se puso en marcha con quinientos hombres. El camino elegido fue el de Minas, que acorta mucho el trayecto, y siguiendo su plan de ocultación sólo marchaba de noche y en las primeras horas de la madrugada. Pronto tuvo noticias que una fuerza de quinientos brasileños habían llegado al Chuy, donde acamparon, desprendiendo un contingente de cien hombres en dirección a la fortaleza. A marchas lentas llegaron a la estancia de Maturana, desde donde inician luego el 30 de diciembre una acción rapidísima a marcha forzada, siempre durante la noche y por un camino desconocido para un ejército (camino de los indios), que le puso en la misma fortaleza el 31 de diciembre a la madrugada. Con una partida de veinte patriotas, Olivera acuchilló la guardia y redujo a la escasa guarnición, que no pudo volver de su sorpresa. Quedaban aún los cuatrocientos hombres acamados en el Chuy, que era la reserva destinada a proteger las fuerzas de Santa Teresa y favorecer todos los movimientos estratégicos de municiones, desembarcos, etc., que el gran ejército brasileño pensaba realizar por Angostura.

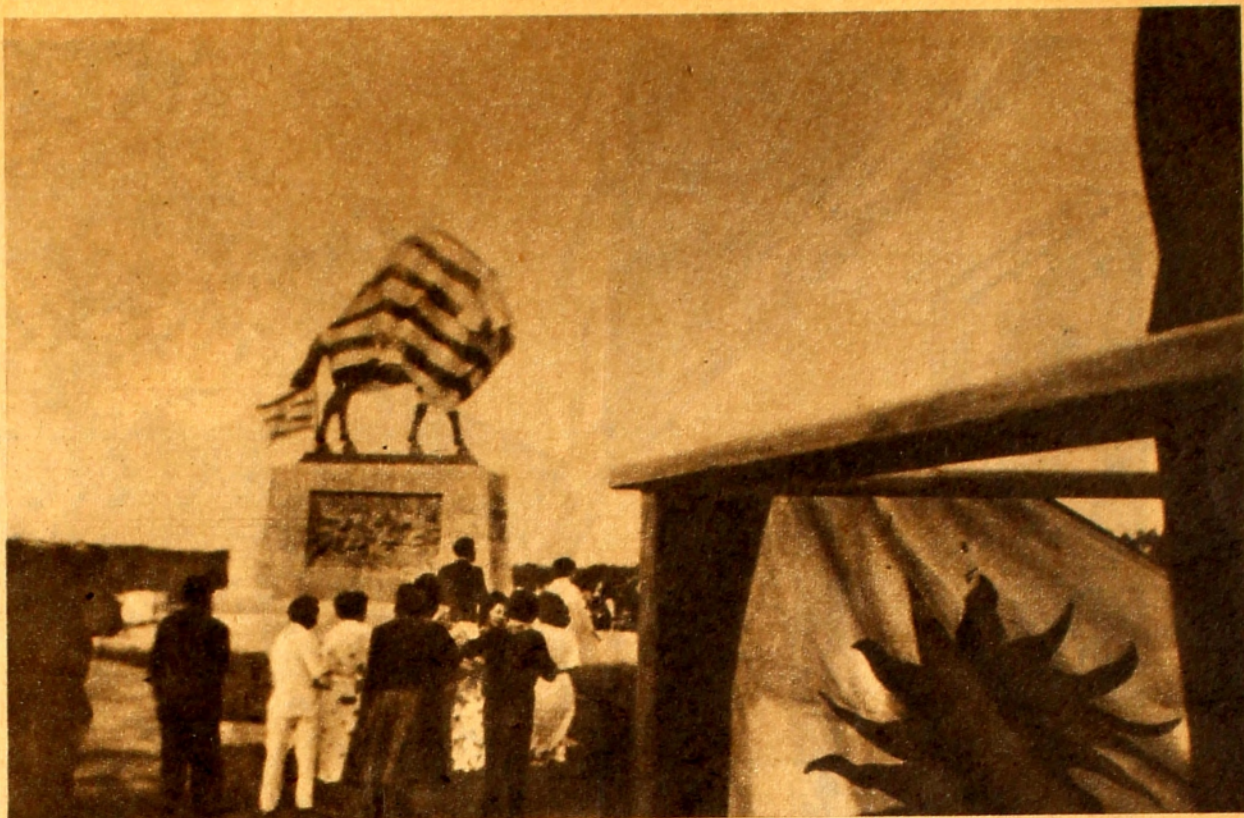
La situación fue resuelta por Olivera con la capacidad y rapidez que le hemos reconocido. Dejó la fortaleza guarnecida con 70 hombres bajo las órdenes del sargento mayor Mariano Pereira, y separó 100 patriotas en la Coronilla como precaución por si los imperiales intentaban cualquier acción sobre la fortaleza, poder obstruirla. Luego, con el resto de sus fuerzas inició su marcha sobre el Chuy. Para esta acción dividió sus soldados en tres escuadrones de cien hombres cada uno. Por una faja del monte debería actuar, en la izquierda, Ventura González; por el costado derecho iría el capitán José Suárez; el tercer escuadrón comandado por el capitán Luciano de la Rosa, quedó de reserva con las insignias patrias y la banda lisa. La orden era que este escuadrón cargara sobre las fuerzas brasileñas en cuanto Olivera diera una señal convenida.

Era día claro cuando, formado en orden de batalla, el escuadrón de la izquierda atacó a todo galope a fin de voltear con los caballos las endebles poblaciones del Chuy, cubriendo al mismo tiempo un flanco que tomaba la costa. La sorpresa fue tal que tomó al ejército brasileño en pleno sueño, y no pudiendo organizarse se desbandaron.

Descansaban, quizás —dice el autor de quien tomo estos datos— en la posible incompetencia militar de los que debían enfrentarlos y no tomaron las necesarias precauciones. Este hecho les reveló que los patriotas suplían muchas academias con la dura escuela de una existencia durísima en plena, perpétua lucha con enemigos implacables y poderosos como son los ejércitos de animales bravíos, las inclemencias del tiempo y la falta de todo recurso que no surja de sí mismo. Antes de conocerse aquí la palabra inglesa, ya Olivera había realizado el ideal del *self-made-man*.

La toma de la fortaleza fue, en realidad, esta última acción, pues solamente desbaratando al ejército brasileño era posible descansar con seguridad en la región del Este.

La evocación de los últimos años de esta vida ilustre, está amargada por la enfermedad y las privaciones. De aquella inmensa fortuna que dejan los abuelos, poco quedaba. De sus sueldos militares, la patria no llegaba a satisfacerlos y sólo los



El monumento cubierto por la bandera nacional, antes de descubrirlo.

obtenía tras persistentes reclamos. Muere a los 70 años, atenaceado por el reuma y deprimido moralmente por la desaparición de su esposa.

Pero Olivera vivió siempre como sólo pudo ocurrir a los hombres que han tenido que llegar en la hora del nacimiento de una nación. Su valor no está en la grandeza de actos militares, en el brillo de victorias espectaculares, en la singularidad de hechos que le coloquen como un hombre de excepción. ¡Oh, no! El valía todo eso y mucho más. Era un oriental que sentía latir su corazón sencillamente por los amores más pe-

ros y quería dar a cada uno de sus hermanos la libertad, que era la misma esencia de su naturaleza generosa. Con una lealtad que por sí sola haría brillar su figura con líneas imperecederas, todo en su presencia parece vibrar de emoción porque su vida fue una eterna improvisación frente a la muerte y alcanza a hacernos concebir el símbolo del hombre en nuestra hora del despertar nacional: ser lo que la patria requiere, militar o marino, docto sin conocimientos, sabio sin estudios, héroe al fin sin medida alguna.

Si el gran escritor Van Loon hubiera tro-

pezado con el espíritu de Leonardo Olivera, nos hubiera dejado uno de los diálogos más hermosos de "Vidas Ilustres": aquel que entablan desde la cumbre de la sabiduría y la sencillez del llano del conocimiento, dos hombres que no pueden ser separados jamás: los hombres que saben amar.

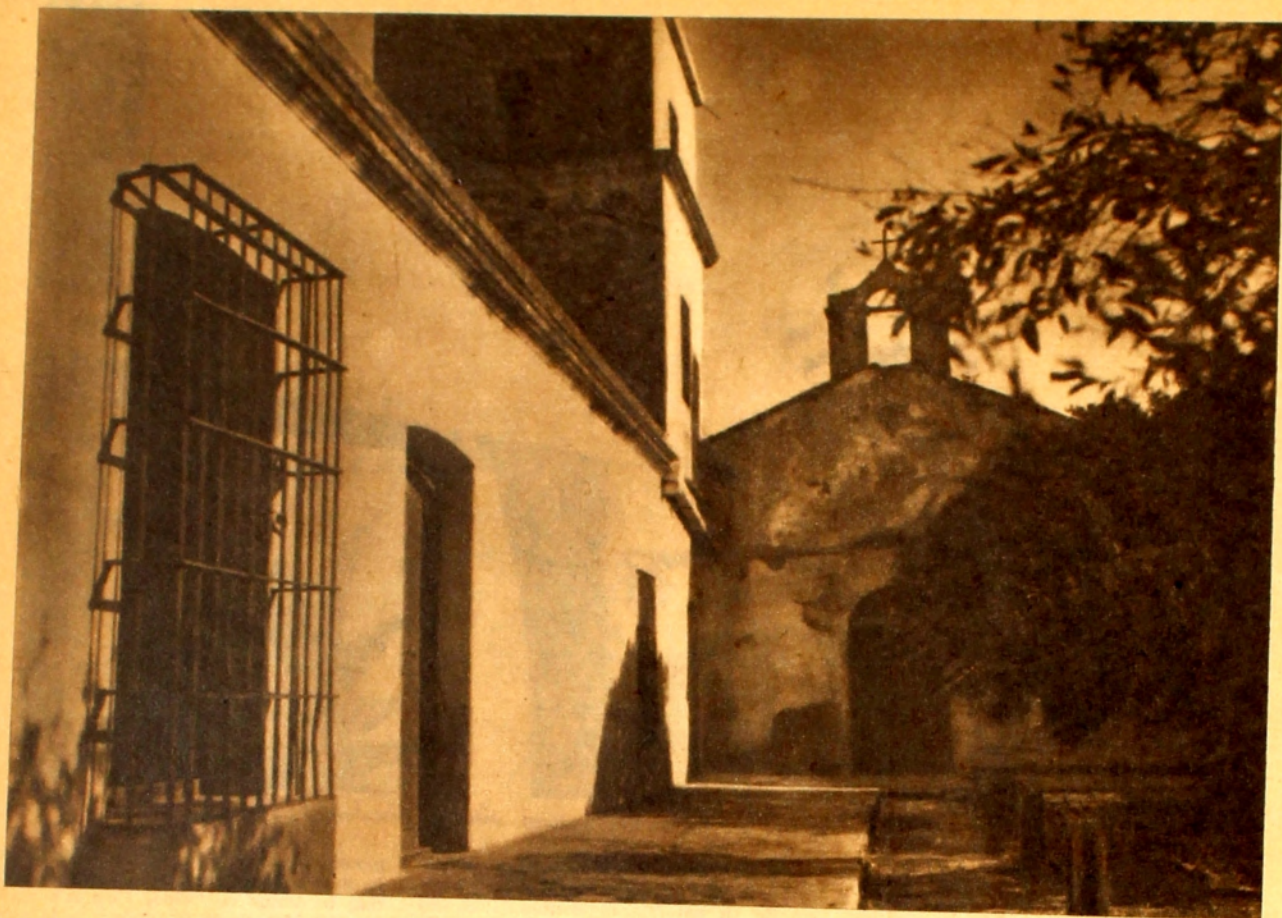
R. Francisco MAZZONI

Maldonado, abril 25 de 1953. — (Especial para EL DIA).

Fotos de F. Toja.



Una vista de la plaza de San Carlos desde la casa solariega de Leonardo Olivera. El monumento que se ve fue levantado reproduciendo un ángulo con su garita, en piedra labrada, de la Fortaleza.



Casana, mirador y capilla de don Juan de Narbona, recientemente adquiridos por la Comisión Nacional de Turismo.

LA ESTANCIA DE NARBONA, EVOCADORA DE LA VIDA COLONIAL

DESDE hace algunos lustros, los poderes públicos del Uruguay acogen con positivo interés las iniciativas que, partiendo generalmente de los centros de cultura más prestigiosos, llegan hasta ellos para proponer la defensa, la restauración o la conservación de la riqueza artística monumental.

Los Fuertes de Santa Teresa, de San Miguel y del Cerro, la Calera de las Huérfanas, salvados de la definitiva ruina, nos consuelan un poco de otras pérdidas irreparables que, en nuestro país como en todas partes, parecen inevitable contribución a la incesante renovación de la obra de la naturaleza y del hombre. Baste recordar que en pueblo de tanta riqueza monumental como Francia, tuvo que hacerse oír nada menos que la palabra vigorosa y genial de Víctor Hugo para detener la obra de

los demoledores —“Guerre aux démolisseurs”—, y que casi todas las naciones protegen con normas legales severísimas la riqueza arqueológica y artística, para comprender y aplaudir el esfuerzo que significan decisiones como la que ha determinado la adquisición de la Capilla de Narbona, verdadera reliquia del pasado, que trae hasta nosotros en la emoción de sus viejas paredes y de los fuertes hierros de sus puertas y ventanas, un momento de la vida colonial.

*

Don Juan de Narbona —constructor aragonés—, pasó de Buenos Aires para afincarse en nuestro territorio, con su esposa doña María Teresa Robles, en el siglo XVIII, como lo prueba el documento existente en nuestra Escribanía de Gobierno:

“Papeles de tierras pertenecientes a la calera de don Juan de Narbona, que está en la vanda de este río y corren desde el Arroyo de las Víboras hasta el Sauce, según consta de su merced y posesión. (Tomo 261. Año 1833).”

Allí construyó el viejo edificio que hoy nos ocupa, sobre la colina más prominente del terreno.

Un mirador se distingue por sobre la casana, con frente a un patio-jardín al que por los costados Norte y Este cerca un muro de escasa altura, con un banco corrido, donde a no dudarlo don Juan de Narbona y su familia disfrutaban de las brisas del cercano río Uruguay, a la sombra de los añeños árboles indígenas.

El edificio es el típico de estancia de nuestra antigua campaña, con sus recios muros de 1m.30 de espesor y sus pisos de

enormes ladrillos, existentes aún en una de sus piezas. Las características rejas coloniales de hierro forjado adornadas de rizados, dan protección a las ventanas así como las gruesas puertas que cierran las aberturas, para asegurar a sus moradores de los riesgos corrientes de la época: indios y bandoleros.

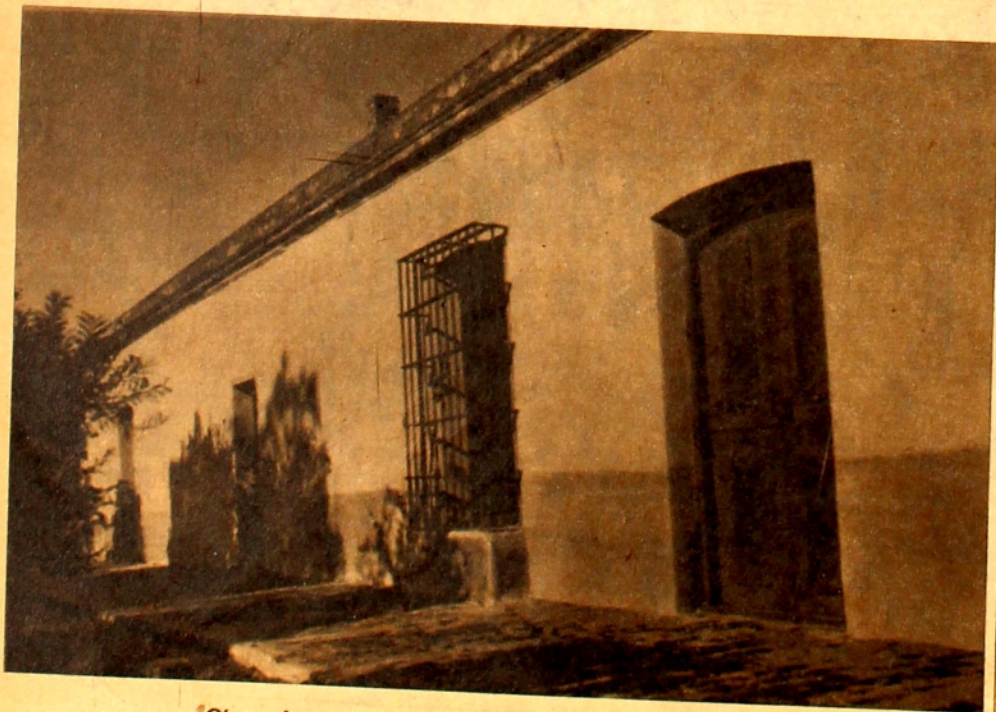
“Todos los vanos forman en los muros algo así como profundos nichos y los de las ventanas están provistos de bancos de mampostería colocados en sentido longitudinal. Auténticamente antiguas son cuatro rejas “a cuarterones” de hierro forjado que guardan a las ventanas y que ostentan los infaltables “rizos” en forma de S, que tanto caracterizan a las rejas coloniales. Una gran parte de estas aberturas conservan los primitivos goznes de alas curvadas hacia adentro, cuyo uso estuvo tan difundido durante el período hispano, en todo el virreinato de Buenos Aires. En una de las salas, que sospechamos haya sido el comedor, existe una gran chimenea; tal vez no sea contemporánea de la casa, pero con todo, su construcción debe datar de un siglo atrás, lo que demuestra que ya desde mediados del siglo pasado el “comfort” no era un mito en nuestra tan calumniada campaña.” (1).

Anexada a la casa-habitación está la pequeña capilla con su techo abovedado y sus lisos muros, coronados por la espartaña donde en tiempos idos repicaría la campana. Todo en ella es de absoluta sencillez: su puerta de acceso, de arco en semicírculo, así como sus rejas, semejantes a las descritas anteriormente.

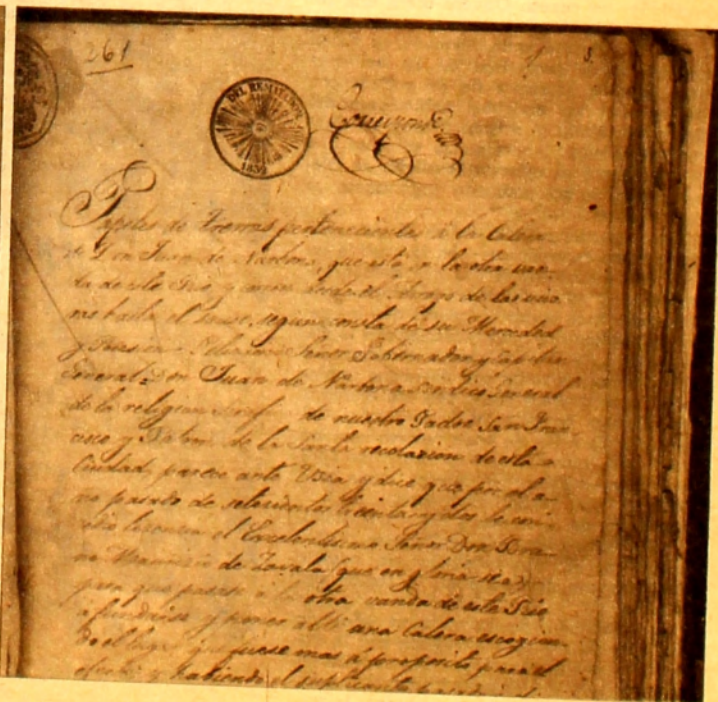
Este oratorio se cita como único existente en el año 1738, desde Santo Domingo de Soriano hasta Montevideo, siendo por lo tanto más antiguo que la primitiva capilla de Belén.

Respecto a algunas dudas sobre si la construcción la había realizado el propio Narbona y los franciscanos o jesuitas, citemos los siguientes párrafos de “El Oratorio de don Juan de Narbona” (Revista “Estudios”, de la Academia Literaria del Plata. Vol. 81. Mayo 1949), por el profesor Natalio A. Vadell, quien atribuye definitivamente a Narbona la confección de la capilla. “Dada la profesión de Narbona, el hecho de ser conocido su oratorio con su nombre y encontrarse en su hacienda, no puede dejar dudas de que fuera él una de sus tantas obras.”

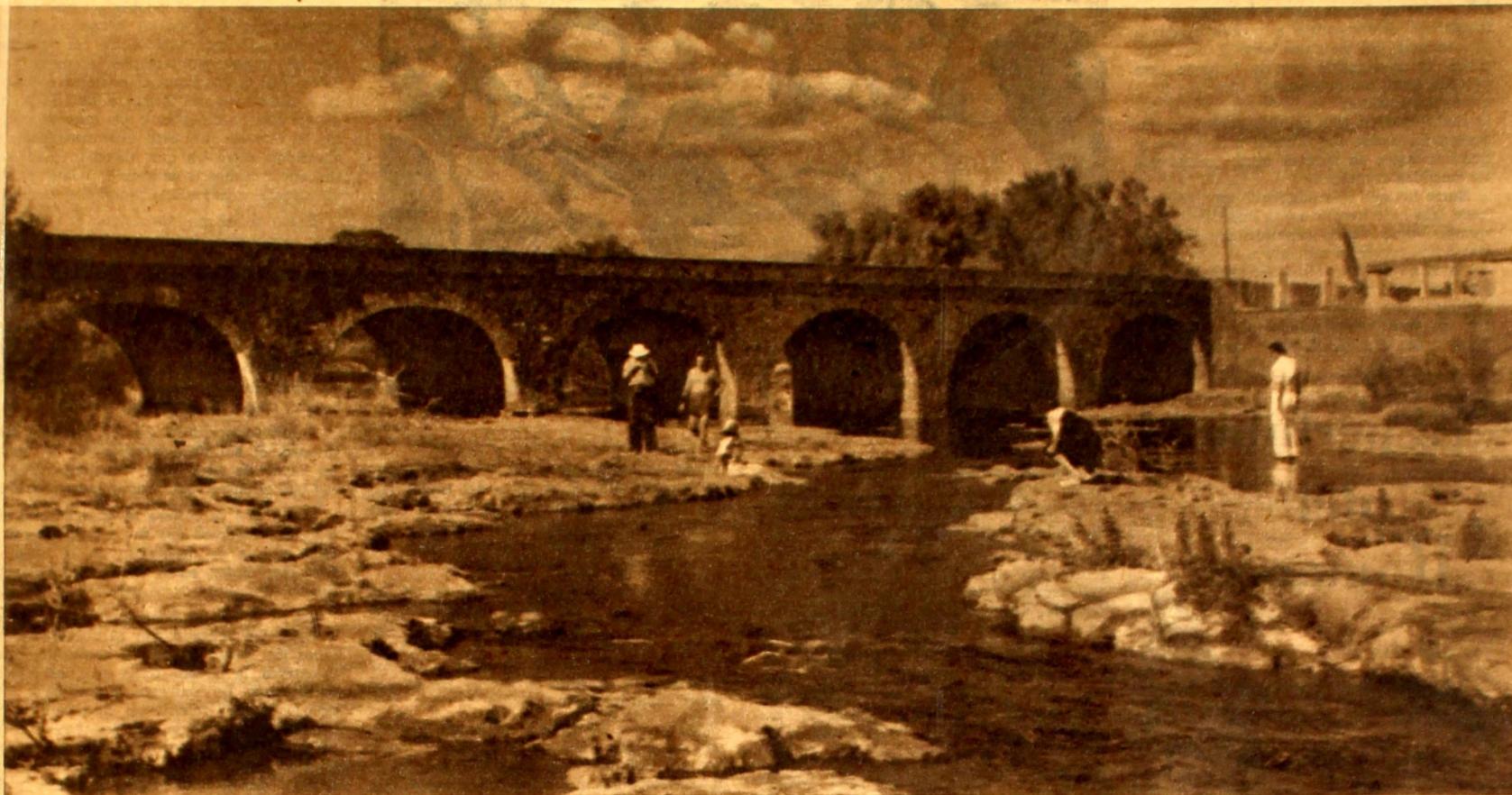
“Ha sido, pues, el oratorio de Narbona un oratorio particular, y tuvo por patrona a la Virgen de la Candelaria. Ni franciscanos ni jesuitas intervinieron en su fábrica, que levantó la piedad del dueño primitivo de esos campos. Anteriormente a la fundación del pueblo de Las Víboras, que fué en 1758, ha existido un poblado, probablemente franciscano, por aquellos parajes, toda vez que el señor obispo de Buenos Aires, al designar el 18 de agosto de 1746 a fray Sebastián Marcos, de la Orden de Predicadores, cura párroco del partido, lo hace con el fin de que pueda hacer confesiones “en el propio idioma” de los feligreses, añadiendo que es persona inteligente en el mismo; pero ya ese poblado indígena había desaparecido en 1750 y su población estaba “desparramada” y era en la estancia de



Otro entoque de la casa de Narbona, desde el patio-jardín.



Documento de la adjudicación de tierras en favor de Narbona, firmado por Zabala.



Slides y elegancia caracterizan al antiguo puente construido por el ingeniero Castell, sobre el arroyo de las Víboras. (1854 o 1855).

"don Jerónimo Mouzón donde solía refugiarse en caso de peligro. Como decimos, con anterioridad a él existía el oratorio de Narbona. En cuanto a los Padres Jesuitas, nunca ultrapason los límites de su estancia."

*

Al ocurrir la muerte de Narbona, la estancia pasó a manos de su hija María Juana, casada con don Francisco Martín Camacho, quien continuó la obra de su suegro en la explotación de la calera y funcionamiento del molino. Es por este motivo que persistió en la región el nombre de "Camacho", pero con justa razón le será restituido el de "Narbona", en recuerdo del primitivo poseedor de aquellas tierras.

Esta antigua posesión fué adquirida en subasta pública (noviembre de 1951), por la Comisión Nacional de Turismo, durante la administración interina del Arq. Rodríguez Larreta, teniendo el propósito de restaurar sus construcciones sobre la base de los primitivos planos, contando con seguridad de acierto con la colaboración de don Horacio Arredondo, cuya competencia fué puesta a prueba en las reconstrucciones de los Fuertes de Santa Teresa, de San Miguel y del Cerro, y se dispondrá asimismo de la experiencia y del dinamismo del arquitecto Gualberto Rodríguez Larreta.

El interés turístico de la región se acrecienta por su proximidad al puente de Castell, que dista menos de un kilómetro, y la cercanía a Carmelo, que facilita el acceso de visitantes y estudiosos.

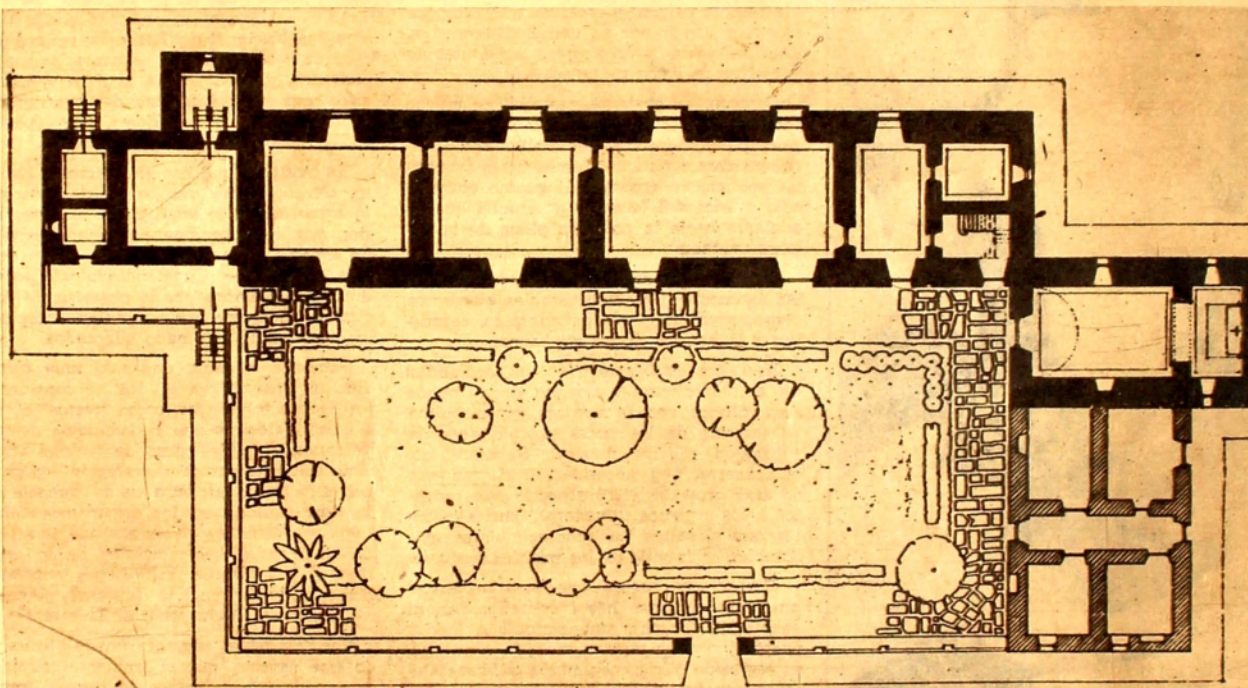
La estancia y el oratorio de Narbona serán en el futuro un nuevo motivo de cultura y de turismo, que encontrarán el estímulo para su visita en el afán incesante de perfeccionamiento de la conciencia artística popular, que constituye uno de los fundamentos esenciales de nuestro sistema educacional. Es un postulado que de nuestra enseñanza se preocupa de hacer efectuar el que proclamara la VII Conferencia Interamericana al recomendar a los gobiernos reglamentar, facilitar y estimular las excursiones de investigación histórica a los monumentos inmuebles.

Los muros, las puertas, los pisos de Narbona, patinados por los años —dentro de la modestia de nuestro ambiente—, tienen un valor evocativo y emocional como el de los edificios de ilustre alcaurnia de los pueblos de las viejas civilizaciones, que marcan la eterna vigencia de la belleza en el transcurso de los siglos.

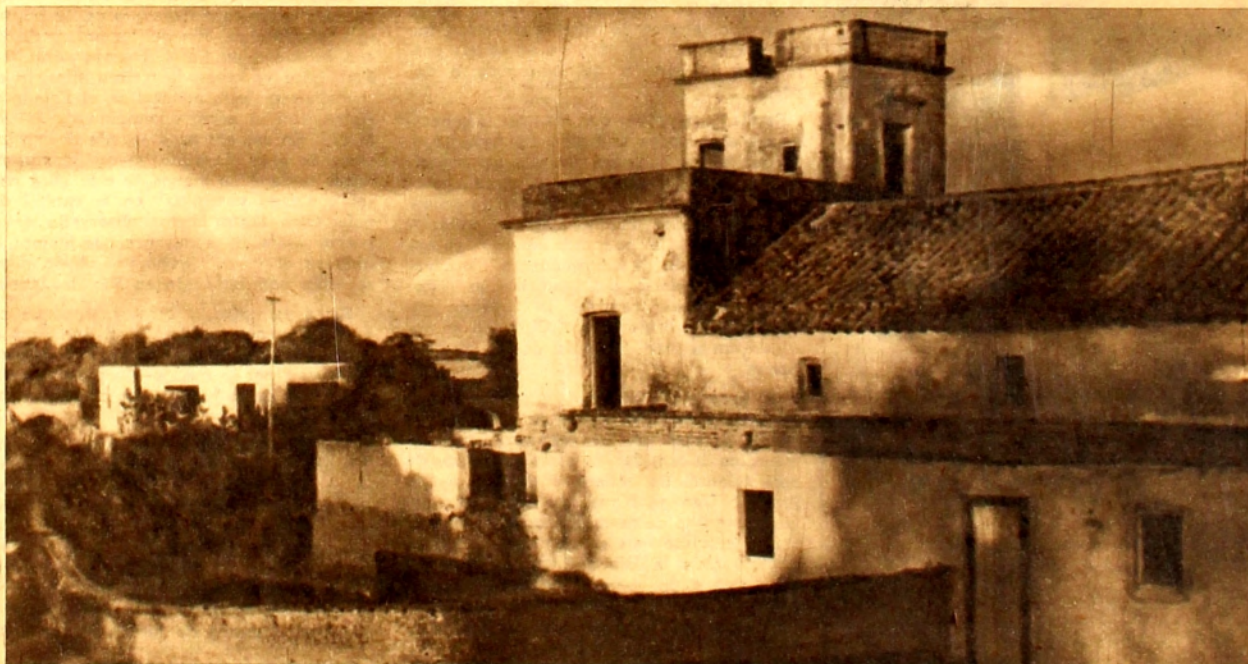
Ema MACIEL LOPEZ.

(Especial para EL DIA).

(1) Arq. Juan Giuria: "El Oratorio de don Juan de Narbona en el partido de Las Víboras".



Plano de las construcciones, levantado por el Arquitecto Juan Giuria.



Molino hidráulico de "Camacho", el que hasta hace poco tiempo mantenía casi intacta su maquinaria de antaño.

NO es extraño que en diversas oportunidades se hayan hecho indagaciones y formulado interrogantes a propósito de la procedencia del vocablo "payadores". Algo difícil es averiguarlo por no hallarse esta palabra entre las que poseen una raíz definitiva e inconfundible. Se comprenderá, por lo tanto, que en este sentido cualquier respuesta no pueda ser tomada a la ligera, y que vacilemos en aceptar como conclusivas las posibles conjeturas.

Entre las que han adquirido ya cierto relieve, nos referiremos a una que desde hace tiempo viene siendo repetida con frecuencia y nos recuerda que algunos trovadores de la Edad Media solían denominarse *Preyadores*, en virtud de la existencia, en el antiguo dialecto provenzal del verbo *Prevar* con un sentido equivalente a "pedir", "solicitar", etc. Sus cánticos, en estas circun-



Dibujo del pintor Sergio Trujillo.

LOS PAYADORES

tancias, se encontrarían dentro de la condición de *rogativas* o *plegarias*, dirigidas a la bienamada, real o meramente ideal, cuya hermosura se sublimaba.

Lugones otorga significación especial a este hecho, en cuanto a constituir el origen del término *payadores*. Los influjos — perceptibles aún en el correr de remotos tiempos — de la fonética transitiva, habrían creado tal denominación para estos cantores populares de nuestras tierras.

En el idioma portugués, con alguna similitud, encontramos la designación de "*pregadores*", equivalente a *predicadores* en castellano.

Ocorre, sin embargo, que las *payadas* distan mucho de ser *rogativas*, y rara vez encontramos en ellas versos de enamorados. No hay, por lo tanto, conexión de contenido que pudiera relacionarlas con su posible remoto origen, y creemos que tampoco exista, a juzgar por su variedad expresiva, una definición precisa para el contenido subjetivo de estos cantares.

Ofrecen, no obstante, material de mucho interés para el análisis descriptivo, debido principalmente a que desarrollan como frecuente característica, además de la inventiva poética, un constante juego entre la sola música del lenguaje y aquella que se adelanta hacia la posesión plena de la palabra cantada.

Oportuno es, entre tanto, antes de señalar algunos de los innumerables elementos constitutivos del arte *payadoresco*, referirnos a la función de los *payadores*.

Requiere ésta, ante todo, la cordialidad del ambiente rural y aldeano, donde pueda desarrollarse con la ventaja especialísima de ser una de las pocas posibilidades de expansión poético-musical. Satisface, de esta suerte, una necesidad y ciertamente no eran otras las circunstancias que rodearon a los antiguos trovadores, bardos errantes que glosaban los acontecimientos más notables en la vida de los pueblos pastores.

Damos por seguro que esta necesidad puede evolucionar hasta cristalizar en el anhelo de escuchar una sinfonía o leer a nuestros poetas; pero, a menudo, se olvida su regresión hacia costumbres públicas alejadas por entero del impulso artístico. De ahí las consecuencias lamentables que, paralelamente al desvanecimiento natural de la función del *payador*, verificamos en la reducción relativa del interés colectivo que pudiera seguir y alentar, ya en etapas posteriores, la función del *sinfonista* o del *poeta*.

Es fácil comprobar que las nuevas generaciones desconocen la figura del *payador*, o lo que es peor, tienen de ella un conocimiento de lo que no es sino su *parodia*, donde lo grotesco obra de modo lastimoso sobre la idea que pudiera llegar a pedurar. Sin embargo, aún podemos escuchar en extensas regiones de tierra adentro, a *payadores* que podrían, en circunstancias históricas similares, renovar la leyenda de Santos Vega cantado por Obligado y Ascasubi, o revivir la fama de un Gabino Ezeiza.

El musicólogo Mario de Andrade, en las investigaciones que realizó en el norte brasileño, se sorprendió al encontrar una extraordinaria cantidad de estos *payadores* de real talento. Se refiere, inclusive, a uno llamado Ugolino Nunes da Costa, que había aprendido de memoria, para enriquecer sus improvisaciones en el desafío (contrapunto), toda la Biblia Sagrada. Otros de ellos tienen un conocimiento profundo de geografía, historia y hasta nociones de álgebra y reglas de retórica, para su utili-

zación en los planteos del verso musicado.

También allí, en el norte del Brasil, nos fué dado oír en nuestra infancia, a estos *bardos campestres* que, según recientes noticias, cantan aún, en las grandes ferias rurales, sus *desafíos* y sus *romances*.

Además de los estudios de Mario de Andrade, necesario es destacar la obra del notable folklorista Cámara Cascudo "*Vaqueiros y Cantadores*", que nos brinda un panorama precioso de gran parte de las modalidades empleadas en el Brasil por estos humildes trovadores.

En lo que respecta a la Argentina, nos sorprende que en algunos círculos estudiosos del folklore se tengan a menos tales manifestaciones que, a nuestro modo de ver, constituyen un camino de tal vez no escasa importancia para percibir el albedrío colectivo en las expansiones poético-musicales. Isabel Aretz-Thiele, en su libro "*Música Tradicional Argentina*", editado por la Universidad Nacional de Tucumán, refiere que dejó de recoger en sus registros los meros recitados, y en cuanto a la *cifra* y *mediacifra*, una de las formas del contrapunto cantadas por los *payadores*, dice (página 333), "haber anotado una apenas".

Es evidente que nos encontramos ahí en un terreno donde resulta difícil distinguir lo *superfluo* de lo *vital*, y que el investigador que se subordine extremadamente a un sistema o — si se quiere — a un cariz más científico — a una *metodología*, estará dominado siempre por la obsesión de confirmar, mediante los ejemplares recogidos, los cánones de antemano adoptados.

Sabemos, además, que está muy difundido un criterio por el cual se consideran los hechos folklóricos, como "restos" o "residuos" históricos que la *evolución* destruye fatalmente. Tal punto de vista es admisible siempre que esta *evolución* sea comprendida como atributo de la fluencia de la funcionalidad en los organismos colectivos y teniendo en cuenta que lo *nuevo* no sustrime el valor estético de lo *anterior*. ¿Strawinsky o Villa-Lobos suprimen acaso a Beethoven o a Brahms? ¿Picasso o Portinari a Velázquez o al Tintoretto?

Por otra parte, tampoco puede afirmarse en este aspecto, que el ambiente campesino se encuentre siempre en retraso frente al ambiente de la ciudad.

Hace apenas dos años, el *Baión*, música popular netamente *payadoresca*, se impuso triunfalmente en Río de Janeiro, y de ahí con celeridad en París, Buenos Aires, etc. Pero hace ya cerca de treinta años, lo escuchábamos tierra adentro en el Estado de Bahía, con el acompañamiento de la *viola* (1). En ese entonces, ya nos decían que haber tardado no menos de cien años para ser conocido y triunfar en la capital del país. Otro tanto hemos observado en la *paremiología*, pues refranes que oímos de niño en el mismo ambiente, recién ahora se están popularizando en Río de Janeiro.

Estos ejemplos, y otros tantos que podríamos mencionar, han motivado siempre en nosotros una resistencia a considerar — a priori por lo menos — como "restos" o "residuos" de la historia las creaciones populares.

Volviendo al *payador* y a sus *payadas*, diremos que la condición esencial de éstas es el colorido y la expresión de la frase poética, así como la precisión y galanura con que es dicha. El cantor, si actúa en contrapunto (desafío), debe poner en juego con rapidez y decisión, una inasotable facultad imaginativa. Si actúa solo, debe crear en todos los esoritos una tensión vigorosa, con los recuerdos de luchas épicas o con

el relato de legendarias hazañas de "gauchos malos"; y si el pueblo ya no cree en estas luchas, y si se ha hecho costumbre escuchar sin inocencia lo de los "gauchos malos", imperceptiblemente la nueva funcionalidad social lleva al *payador* a buscar la familiaridad del *Triste* y del *Estilo* en el sur del continente, y ya más al norte, de la *Tonada*. En esta interpenetración e identidad entre los que escuchan y el cantor, encontramos la exigencia ineludible que el verdadero *payador* no podrá desestimar.

Tanto es así, que hace muy poco tiempo nos sorprendió enormemente oír en una feria de Entre Ríos, una *payada* que comenzaba con el siguiente verso:

"Ya andan los perros azules"

No se trataba, sin embargo, de una licencia poética alejada del sentir de la gente, sino de algo popularísimo en aquella región, como luego pudimos averiguarlo.

Según se nos dijo, en los días de calor intenso, el sol hace irradiar en las lomas un vapor de agua sutil y azulado. Y es a eso que el entrerriano llama "*perros azules*".

En lo que se refiere al contrapunto rioplatense, creemos sea modelo elocuente y feliz el que se desarrolla en la obra de José Hernández, entre el Moeno y Martín Fierro.

En el Brasil, el contrapunto es llamado *desafío*. De acuerdo con el número de sílabas del verso y con la composición de la estrofa, la *payada* toma una designación calificativa. La *cuarieta* es utilizada sólo por los menos talentosos. El *martillo* (de casilabo), se alterna con la *carretilla* (de cinco sílabas) en estrofas de diez versos. Existe también el *mourão* o *trocado* (cambiado), donde cada verso debe ser dicho con rapidez por cada uno de los contrincantes hasta formar la estrofa completa. En este estilo las variantes son infinitas, pudiendo el primer *payador* plantear sólo el primer verso, y el otro cantor terminar toda la estrofa, o dejarse para el contrario apenas el último verso de la estrofa, y etc. Por eso se llama a esta modalidad de *trocado* (cambiado). El *Baión* es un *romancillo* que los *payadores* nortistas cantan con gran vivacidad rítmica, por lo que dejó de ser apropiado denominarlo *Tonada*.

En cuanto al instrumento acompañante de las *payadas*, en el norte del Brasil se utiliza la *viola*. En el sur es común el *acordeón*. En el Río de la Plata, la *guitarra*.

Esta utilización que llamaremos instrumental, es considerada meramente *accesoria*, pero si no compartimos tal opinión es debido a que el instrumento, en virtud de sus características sonoras, llega a ser, en el transcurso del tiempo y paulatinamente, otro de los factores que influyen en los tipos de canto o recitados adoptados.

La *guitarra* es intimista y de sonido transparente. Deja en plena libertad al elemento dramático-literario, y el cantor, a fin de que no le falte un punto de equilibrio dinámico que pueda oponerse a su voz, suele inclusive requerir mediante el rasgueo impetuoso la mayor intensidad del instrumento. El *acordeón* es ya de por sí potente. Impone al cantor también un modo vocinglero. Y la *viola*, siendo punzante y dolida, impide que las líneas melódicas se desvanezcan fácilmente. Adquieren siempre contornos definidos y de cariz extraño, forjando sobre el *payador* una sensación que lo aleja de los resortes exclusivos del recitado.

Consideramos, naturalmente, estas influencias como existentes pero no como *determinantes*. Estas últimas habría que buscarlas entre las que forman la vida espiritual de estos seres cantores o simples auditores, que constituyen en el interior de nuestros países la mayoría de la población del continente.

Mucho podríamos aún extendernos al referirnos a la actividad y al arte de nuestros *juglares*. El tema es amplio y no fácilmente agotable. Digamos solamente y para dar fin a este somero estudio, que el *payador*, amalgamando en sí mismo música, poesía y arte narrativo, se nos aparece en el tiempo como una figura con ribetes de leyenda, y que, al abordarlo, abrimos quizá una puerta al infinito de las emociones humanas, eternas e insondables.

Alberto SORIANO.

(Especial para EL DIA).

(1) La *viola* es, en el norte del Brasil, una especie de guitarra de doble potencia, en virtud de sus dobles cuerdas.

El perfume del Romance

...cálido y persistente!



Loción: desde \$ 1.50
hasta \$ 12.90
Colonias: desde \$ 1.20
hasta \$ 5.90

Royal Briar
ATKINSONS

CREADO EN LONDRES Y ELABORADO CON
ESENCIAS IMPORTADAS.



Marcha tenebre de Sigfrido en la nueva puesta en escena.

IMPRESIONES DE UN VIAJE CULTURAL A EUROPA

BA YREUTH MODERNIZADA

SESENTA y cinco años de vida no son muchos para una institución que se basa en una idea perenne. Pero podría resultar exagerada la existencia de tres cuartos de siglo para una obra cuyo único y exclusivo fundamento ha sido el sueño imperial de un hombre. Hombre inmenso si medimos sus proporciones dentro de su época y su influencia a través de las generaciones subsiguientes. Un hombre del cual afirmó un enemigo que creía muerta su obra: que hasta tirado al suelo era aún un gigante.

Ese hombre singular que se llamaba Riccardo Wagner y que presentaba en sí el dualismo más extraordinario del cual se tiene conocimiento en la historia del arte, desmintiendo la unidad del creador y el hombre —siendo estelar en lo primero y vulgar en lo segundo—, esa personificación de una voluntad sobrehumana tuvo sueños descomunales hasta para un artista romántico. Soñóse emperador en el reino de la música, ideó un templo levantado a la exaltación de su obra y vió multitudes peregrinar hacia ese santuario rindiendo místico culto a sus creaciones.

Y fué, además del soñador vidente, el realizador férreo. Sobre lo que él llamaba "la colina verde" de Bayreuth levantó, a la manera de los griegos, un teatro. Singular ha sido la misión de este teatro a partir de su apertura, en 1876, que polarizó los ojos y oídos del mundo culto en la "verde colina" donde, como pocas veces en nuestro mundo, un sueño más que audaz se había convertido en realidad. Un artista había levantado un trono; un templo fué erigido para la obra de un solo hombre...

Tres cuartos de siglo habían corrido y Bayreuth yacía en tinieblas. El país al cual pertenecía, Alemania, en ruinas; el mundo en tremenda tensión. La figura de Wagner, un mito. Su hijo, Sigfrido, muerto hace tiempo. El Teatro de los Festivales, manchado por la preilección que el más sanguinario de los tiranos de todos los tiempos había sentido por él y por su ama, Winifred. Pero estaban los nietos. Una nueva generación representando un nuevo tiempo. Wieland y Wolfgang Wagner.

Los dos jóvenes, nacidos en la época del cine, vieron lo que había de duradero y lo que había de efímero en la obra de su abuelo. Se sentían al mismo tiempo guardianes de una tradición y encargados de insuflarle vida nueva. Sentían que el drama de amor más allá de la muerte era eterno mientras el hombre no había sucumbido del todo al mortal empuje del materialismo; sabían que el misticismo religioso más allá de todo credo humano era tema eterno mientras un solo hombre se preguntaba por el sentido, no ya del mundo, sino del Universo. Vivían a diarias el conflicto del idealismo y del realismo que su abuelo había retratado en su comedia humana más que burguesa "Los maestros cantores de Nuremberg". Pero no se ocultaban que un fueguito de cinco lámparas coloradas contradecía la grandiosa ilusión del "encantamiento" que su abuelo soñó para la noche a la vez mortal y nupcial de la semidiosa Brunilda; se dieron cuenta que una máquina de cartón hizo ridícula la magna aventura de Sigfrido, que sale para matar un monstruo, una fiera cuidadora simbólica del oro mundial. No podían tolerar que el

Santo Gral enviase a un "héroe" de un metro cincuenta de altura y quien además por su grosor no podía arrodillarse ni menos aún abrazar a la bellísima heroína que padecía de defectos similares. Ni ignoraban que el teatro se había trabado en una lucha mortal con el cinematógrafo, con la televisión. Presentían que el teatro había de superar cuantos rivales le salían al paso, porque es su idea imperecedera en el alma del hombre: pero que el triunfo había de transformar ciertas anticuadas ideas del teatro, también era claro.

Emprendieron la tarea gigantesca: renovar a Bayreuth. No por fuera. El Teatro de los Festivales casi nada había sufrido en la guerra. Por dentro estaba la reforma. Penetrar con espíritu moderno los dramas colosales de Wagner. Cuando en 1951 el teatro de la "verde colina" reabría sus puertas, nadie estaba seguro del triunfo. Era de ver si después de semejantes acontecimientos apocalípticos un teatro puro de ideas y música podía subsistir. Wieland y Wolfgang triunfaron. En 1952 el suceso ya fué mundial. Las nuevas puestas en escena arrollaron toda posible crítica: eran gran-

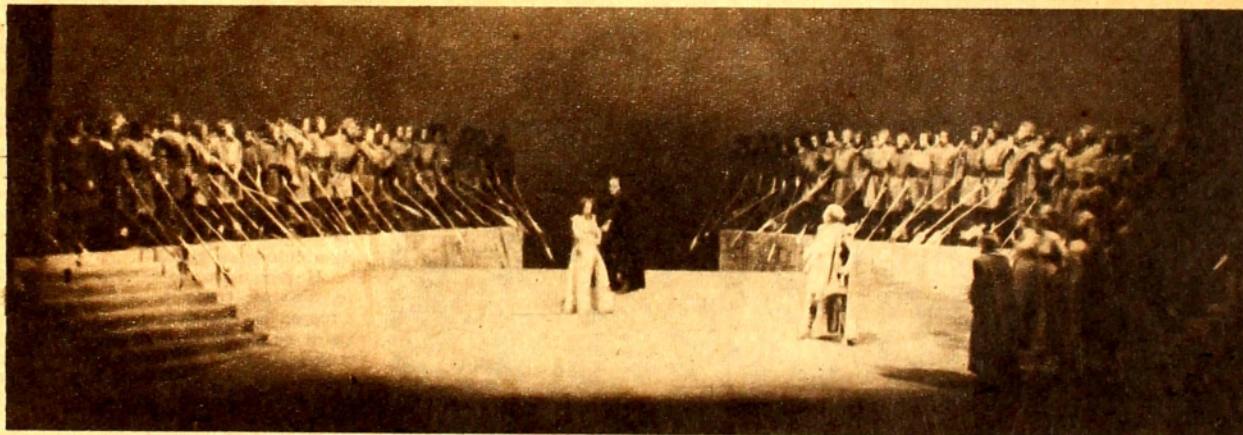
diosas en su sencillez, eran esenciales y bellísimas. Y, que era lo fundamental: dejaron la última, la decisiva palabra a la música.

Cuando hace pocas semanas visité el templo wagneriano, nieves espesas cubrían el teatro y la morada que albergaba al titán en los últimos años de su vida. Pero en el escenario hubo intensa animación: se preparaban los Festivales de 1953. De la importancia material de esta tarea digan unos números: 220 focos se instalan para la iluminación de la escena; es sabido que ningún autor teatral trabajaba con más efectos luminosos que Wagner. Más de 300.000 vatios cumplirán sus más audaces sueños. Máquinas proyectoras de enorme poderío realizarán movimientos de nubes, harán surgir el buque fantasma de su medio y darán fantástica imagen a la cabalgata de las walkirias. El personal técnico es numerosísimo; cada uno de ellos es un maestro acabado que ocupa un puesto directivo en los mejores escenarios europeos. Lo mismo ocurre con la orquesta: sus 158 músicos son los mejores que pueden hallarse en los grandes teatros. Están sentados juntos los primeros violinistas solistas de muchas de las más famosas orquestas. El coro se ha elegido de la misma manera. Cuenta con cien personas, más ciento veinte que sólo actúan en las grandes escenas corales como en "Maestros cantores de Nuremberg" y "Oratio de los dioses". Un personal total de 520 personas está trabajando semanas antes de la apertura. Y por la intensidad del trabajo se mencionan estos datos: en el año pasado se hicieron 500 ensayos de solistas, con cantantes que habían cantado sus papeles muchas veces. Cerca de 200 ensayos escénicos, una infinidad de ensayos de luces etc.

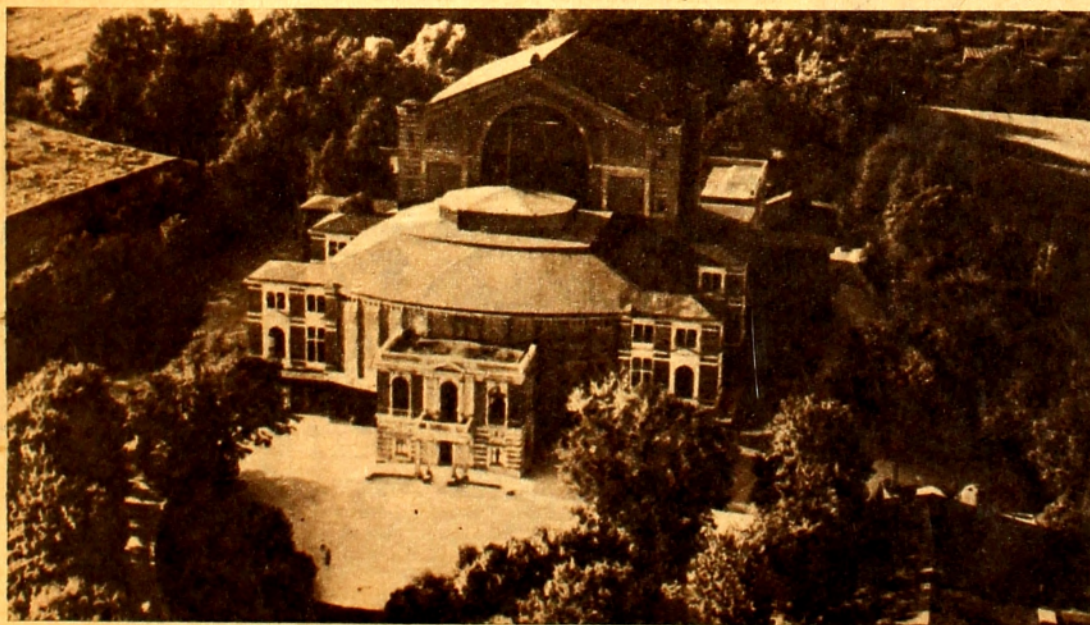
Sobre la selección de cantantes no me parece necesario insistir: se sabe que ser llamado a Bayreuth significa —desde hace 77 años— la coronación de una carrera artística. Cantantes de todos los teatros del mundo se hallarán nuevamente reunidos en mayo y junio de este año, cuando terminará la temporada artística en Europa y Norte América, abriendo sus telones los festivales de verano. Y entre ellos, quizá aún hoy el más significativo, el renovado, modernizado Festival sobre la "colina verde", tan espiritual y tal real como lo soñara su creador Riccardo Wagner.

Dr. Kurt PAHLEN

(Especial para EL DIA).



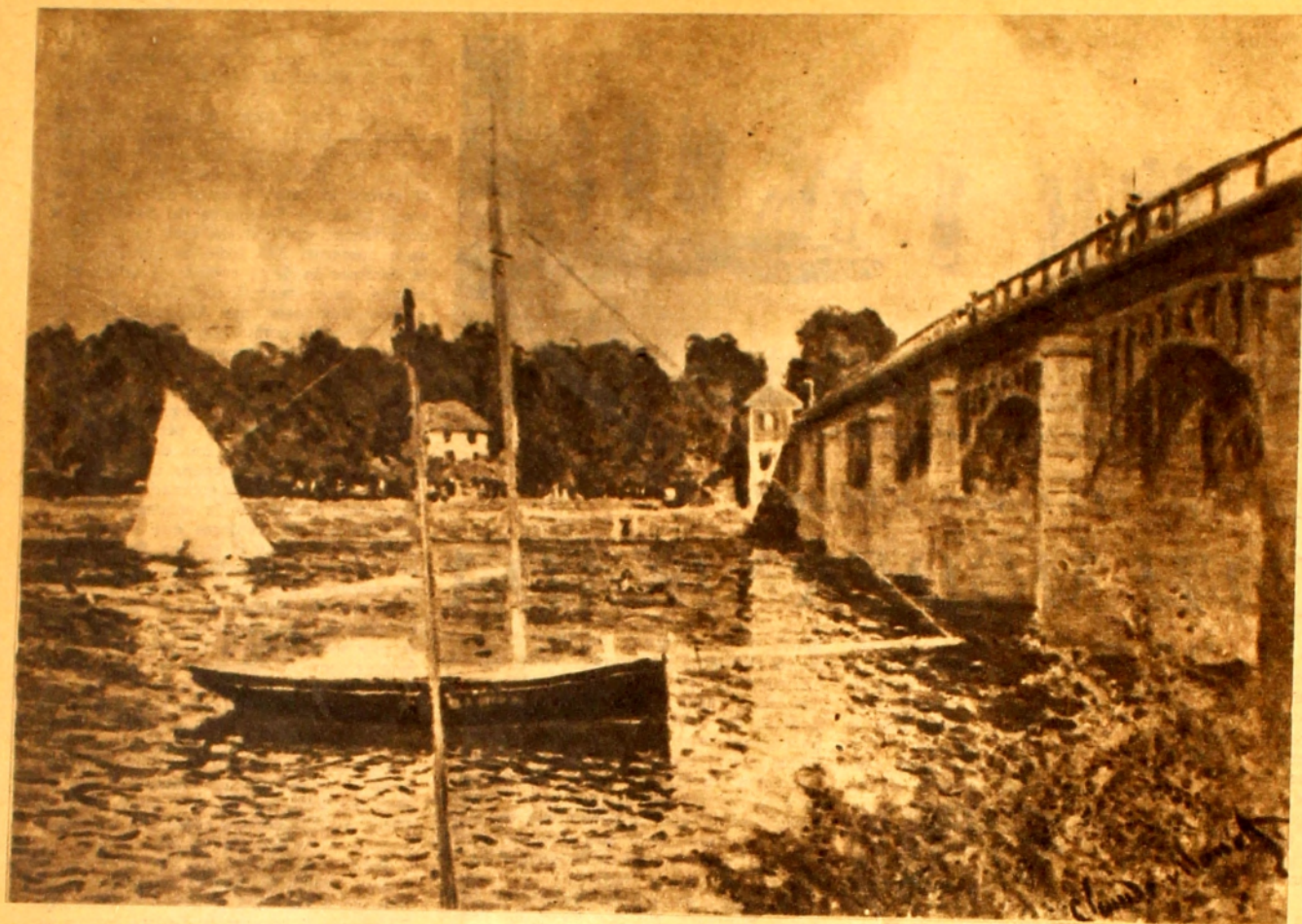
Escena de "El Ocaso de los Dioses".



"El Teatro sobre la verde colina", sueño realizado de Wagner.



La nueva pareja para "Tristán e Isolda": Marta Modí y el tenor chileno Ramón Vinay.



El impresionismo de Moret en el Louvre de hoy. Un siglo atrás, nadie lo hubiera admitido.

NO es cosa vanal, ni cotidiana, ni parva peripetia, descubrir de pronto que guarda el Museo de El Louvre novecientas esculturas y cuatro mil cuadros "invisibles". Y el descubrimiento existe. Aunque no lo sea para el hombre más o menos iniciado en la íntima trastienda de París. Porque sí lo es, en cambio, y sorprendente, para el hombre de la calle no iniciado. Aun para ese peatón empedernido, trotador cotidiano de museos, y certero cazador a veces de la gruesa pieza de arte.

Cuatro mil cuadros, novecientas escul-

turas, pues. En los sótanos del Louvre. Y en la alta buhardilla. Almacenados como vieja mercancía invendible, o pasada de moda. Ahora lo sabe el hombre de la calle. Y el cazador peatón empedernido lo descubre. Todo ello... porque no hay sitio bastante en las salas del museo para hacerlos "visibles" y al gozador que pasa dar ese goce.

Aun en lo inmenso de este Louvre inmenso, el más amplio palacio del mundo, jaula de piedra que rastrean cuatro siglos de hacer y de construir, lección de geome-

tría en pie, compleja diversidad, arquitectura refinada de Lescot, de Perrault, de Lemercier, con la plástica serenidad de un Jean Goujón en la escultura, y ornamento de Le Brun, de Porbus, de Patel, de De-la-croix... y aun también con el mal gusto detonante del Segundo Imperio. Y no hay espacio bastante... Porque las administraciones del Estado-monstruo, del Estado de hoy (ingentes montañas de papel, expedientes, balduque) director de todo improvisado, desde el hombre que nace hasta el hombre que muere, del enfermo y del sano, del mendigo y del rico, del laborioso, del vago, del comercio, de la industria, de la tierra, del aire, de todo lo que existe y aun de todo lo que no existe, carece de espacio bastante para instalar mesas de escritorio, ventanillas, legajos, direcciones, ficheros, archivos, reglamentos... Y en buena parte del Louvre se instaló este Estado. Se asentó y se queda.

Hay en este caso del Louvre, ciertamente, algo así como un cuadro de temperaturas en cabeza de lecho de enfermo. Registro de la fiebre de nuestro tiempo. Ascendente aún. Y nuestro tiempo el enfermo, desde luego. Por legiones de monstruos (los que inventara él mismo) sin cesar devorado.

Pero escapa uno (o pretende escapar) de ese ambiente de hospital imaginario, y ante el Louvre mismo se pregunta aún: no ya por qué hay cuatro mil cuadros y nove-

cientas esculturas en un fondo de sótano "invisibles", o en buhardilla ocultos, sino por qué hay "unos" cuadros, y "unas" estatuas también, en las salas de visita, ostentando los alardes de bellezas evidentes, encendiendo admiraciones, y proscriptos que daron los otros esperando la ausencia del monstruo devorador de salones para exhibirse a su vez; por qué está "arriba" tal cuadro y está "abajo" tal estatua? ¿de dónde viene, por qué y cómo, la norma diferencialista? ¿Por qué hay más belleza, acaso, y más arte, y mejor, en todo lo que está arriba y en las salas se exhibe; menos arte, o peor, en todo lo que está abajo y en los sótanos se esconde?

Singular reflexión en tal pregunta. Porque no niega nadie su valor a lo escondido pero el diferencialismo existe. Porque un problema de todos los tiempos está plan-



ETAPAS



Lo inmenso del Louvre inmenso, el más amplio palacio del mundo.



Italianizada, en cambio (siempre la diversidad) este otro Louvre de Catalina de Médici.



Imposiblemente hubiera estado en un sótano, oculta, esta plancha arquitectónica de las Panateneas, pieza bien preferenciada en este Louvre de hoy.

CONTRASTES DE PARIS

¿Estarian "arriba" todos los... las esculturas todas exhibidas... salas del Louvre, y proscriptos... los mismos de ahora, si hace un... siglos, o diez, todos juntos hu... hallado (si posible fuera) en idé... de piedra? Brillante juego de... para historiadores de arte, en es... reguntal Y acaso está ahí, sin em... clave mejor en tal historia. Y la... mejor de comprender. Porqu... ha... en situación idéntica, "invisi... atarian abajo los "horrores" del... por ejemplo, en las grandes salas... lates, ostentados hoy. Es: "horror"... el Greco hace un siglo. Y posible... abajo, y bien abajo, siete siglos atrás... enos la Venus de Milo, o la plan... enónica de las Panateneas, y aún... ba famoso del Egipto secreto.

¿Quién puede imaginar arriba, y tan arriba como ahora, la escultura romántica en pleno Renacimiento, o un Fra Angélico cuando pintaba David, y aún un Pussin en pleno siglo XVIII?

¿El peso de la moda y del gusto oscilant, en el Gran Arte? ¿Cómo no? Y el de la opinión ajena, las pasiones, la costumbre. Recientemente escribía ese rebuscador actual de la Historia de Arte que es Bernardo Berenson, sobre este tema: "No hay nada tan eficaz como para llegar a la entraña de esa historia como seguir el destino de una obra maestra desde su creación hasta el presente. D:finiendo las diversas variaciones de su fama, las vicisitudes del gusto ante tal obra, de la opinión, las diferencias aún de apreciaciones". Habría que añadir esto, y es esencial lo añadido: hallando al mismo tiempo las razones

que tales diferencias justifican, las explican o no. Y aún va más lejos Berenson. Porque halla la espina dorsal de la Historia del Arte en la sucesión de los estilos, en las modas, en los cambios de interés, en la evolución del gusto... Más y mejor, desde luego que en el fondo del artista, cualesquiera que sus dones puedan ser. Y es audaz, y subversivo, cuanto aquí insinúa más que dice Berenson, pero ¿quién tira la primera piedra? ¿Hasta qué punto, en el subconsciente de cada artista, si se quiere, y en los tiempos todos, desde que esculpía Fidias o el pedrero nilótico, y Leonardo pinta y pinta Rafael, hasta un "abstracto" de hoy, no están pesando (a veces la una; la otra a veces) dos fuerzas que de afuera llegan y de éstas modo presionan: hacer obra de tal manera precisamente porque tal es el gusto de su tiempo,

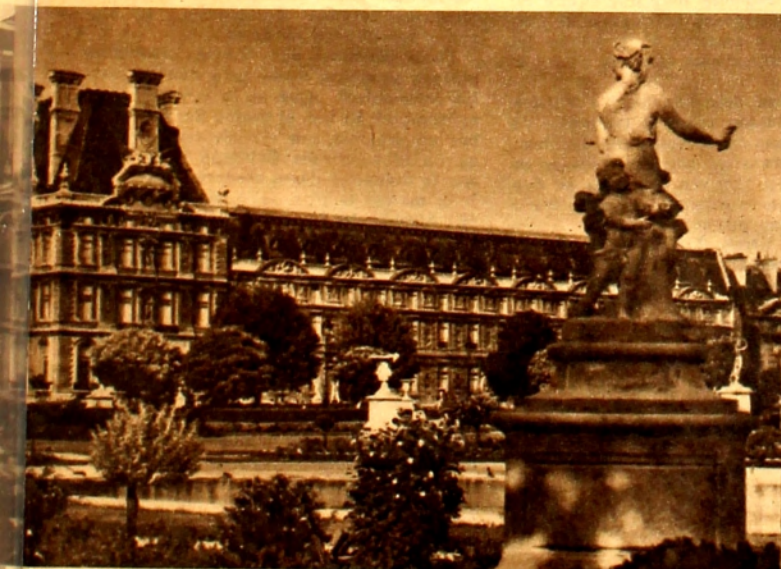
o hacer precisamente de tal otra por ser lo contrario de lo que su tiempo "gusta"?

Ya va lejos (demasiado) esta simple reflexión sobre el "suceso" de El Louvre. Y no pretend, ciertamente, ser un dogma. Ni es compañera de mi viaje la dogmática en ninguna de sus formas. Pero si tal lubricante engrasa (quíralo el artista o no, aun su rodar subconsciente, ¿hay algo que no sea moda, o costumbre, u opinión ajena, o imperativos de gusto (bien lejos el arte puro) en el "suceso" de El Louvre?

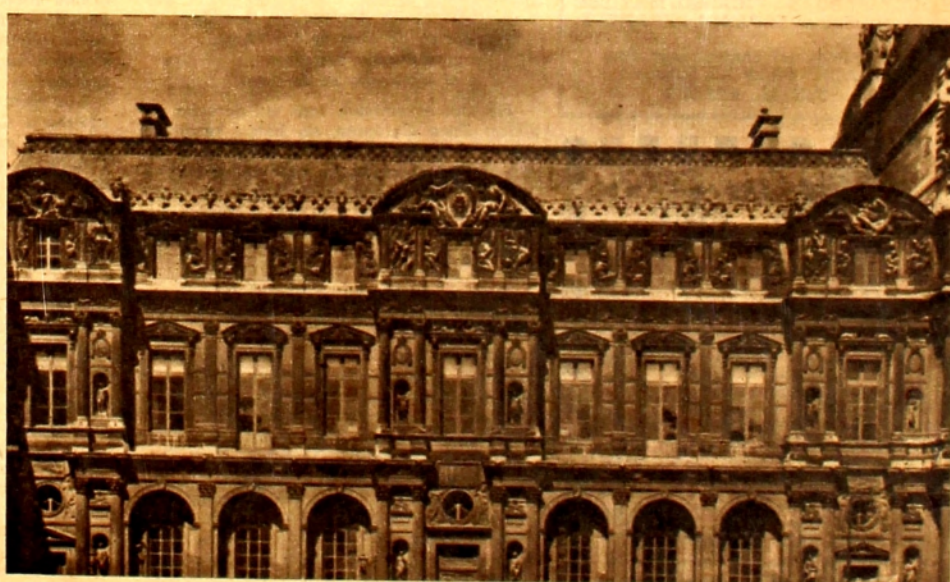
Hay el espíritu, cierto, que es lo eterno, en la apreciación del arte. Y la emoción, cerca de la eternidad. Ahí queda, sin embargo, esta anécdota, e interprétela a su modo cada uno: Cuando Eckerman le preguntaba a Goethe qué dominaba en su espíritu mientras escribía e! "Fausto", Goethe le decía a Eckerman: "¿Cómo lo puedo explicar? ¿Acaso lo sé yo mismo?" Bella lección de humildad para "doctores" en Arte.

J. B. TOLEDO

París, 1953. — (Especial para EL DIA).



...y el Louvre dudoso del Segundo Imperio



Refinado este Louvre de Lescot... y de Jean Goujon.

ESPAÑA EN SIMBOLOS

REFERIRNOS a Calderón de la Barca es enfrentarse con la realidad del ser español. El español como entidad nacional y sus diferenciaciones y armonías con el resto de los hombres. Y el ser español se halla trabado, naturalmente, a lo que España es. Rafael Altamira, en su libro "Los elementos de la Civilización y del Carácter Españoles", estampó la angustiosa cuanto afirmativa pregunta de un profesor alemán cuyo nombre escapaba a su memoria: "¿Dios mío! ¿Qué es España?". Sobre todos los pueblos puede gravitar este interrogante, pero dudamos que ninguno como el español se preste a más dramáticas y contradictorias respuestas. D'amatismo realista también, por cuanto el pueblo español es, entre todos los pueblos de la cultura occidental, el que menos se ha dedicado a definirse teóricamente, recurriendo a la acción como medio expresivo de su personalidad.

Calderón de la Barca —sus Dramas y Autos Sacramentales— es un buceador de la realidad del ser a través de símbolos encañados en la realidad. Una realidad sensorial, pasional, tangible. Vinculada a las cosas, esa res por la que el mundo se convierte en substancia, y que el paradojal Unamuno convertía en el "res" valenciano, nada, la nada en que se desvanecía el desnacer (palabra también unamunescas).

Y el español, por imperativo ambiental, es un hombre terrenal. No es determinismo ni paradoja de Perogrullo. El español es el tipo de hombre sobre el que más fuerza impulsiva obra el accidente geográfico. Si España es, geográficamente, una flecha de tierra que Europa lanza sobre el sureste atlántico, el español es una flecha espiritual que la tierra lanza contra el horizonte. Un hombre fuga que nunca acaba de desprenderse de la base del arco de la flecha para alcanzar el zénit. ¿Podríamos decir que el español ocupa espiritualmente un punto equidistante entre el cielo y la tierra? Veamos lo que dice Américo Castro, refiriéndose precisamente a Calderón de la Barca:

"España fue una fe, una creencia, alimentada de vida y de muerte, de cielo y de tierra; fué la tierra del culto eucarístico y del cereal que le presta su materia terrena. Calderón escribió "El Mágico Prodigioso", un drama de arte complicado y sutilísimo, para ser estrenado en la aldea de Yepes, ante rústicos que acariciaban la tierra y hallaban en su seno una razón de eternidad, una eternidad distinta de la celestial, aunque como ella, perspectiva de infinitud." Y transcribe luego las palabras de Unamuno: "En pocos pueblos de la tierra, la divina tierra o si se quiere demoníaca, es lo mismo, ha dejado más hondo cuño que en los pueblos que ha fraguado Hispania".

S. A. PRODUCTORA ARTISTICA SUREÑA

SECCION LIBRERIA
OFERTAS DE LA SEMANA:
COLECCION LA EVOLUCION DE LA HUMANIDAD

Estudios históricos desde la prehistoria a los tiempos modernos.
COLECCION DE DIBUJOS
Reproducciones y texto.
DUPY - DEGAS - PICASSO - MATISSE
y el dibujo ESPAÑOL - FRANCES - INGLES.

Remítanos por contra-reembolso
PALACIO SALVO - Subsuelo
Teléfono 9 85 27



Boletín de precios No. 4

OFERTAS QUE CONVENCEN

CAMISONES p. Sra. en algodón peinado, m/larga, t. 44/52	\$ 4.75
PULL OVER p. Sra. m/larga p. lana, col. liso	\$ 4.65
PANTALON brech. p. niños en paño de p. lana, 1/3 años	\$ 6.90
GENERO de p. lana, ancho 70 cm., todos los colores, ml.	\$ 1.75
BOMBACHAS p. niñas en alg. con puño, t. 2 años	\$ 0.58
ENAGUAS p. Sra. en alg. con encaje del 44/52	\$ 2.95
SERVILLETAS Vainill. en gr. nít. col. y bco. 45 p. 45	\$ 0.88
MANTAS escocesas para lana, variedad de tonos	\$ 19.80

GRAL. FLORES Y GUADALUPE
Después de efectuar su compra, en el momento de abonar presente este aviso y se le entregará un obsequio.

porque España es "esta tierra bajo el cielo, esta tierra llena de cielo, esta tierra que siendo un cuerpo, y por serlo, es un alma."

El teatro de Calderón es un dramatizar sobre el alma de la tierra y la tierra del alma. Su obra llena sesenta años del siglo XVII (nació en 1600 y murió en 1681). ¿Teología? A Calderón lo que le importa es el camino hacia la divinidad, cómo llegar a ella. Todo el pensamiento español de su siglo giraba en torno a las cosas de tejas arriba y no por aficiones astronómicas. Rafael Altamira dió la cifra exacta de los religiosos existentes a principios de dicho siglo en España: doscientos mil, es decir, la tercera parte de la población. La vida monástica, más que devoción, era una epidemia. Agreguemos la masa de soldados, quitemos los ancianos y niños y calculemos qué quedaba para el trabajo de los campos y la industria. España era una colmena de zánganos en la que muy pocas abejas se dedicaban al trabajo. Asombra sin embargo, la vida tensa de los españoles de aquel tiempo. Una tensión de inquietudes sobrenaturales por vía del más terrenal naturalismo. Afán incontenible de dar límites a lo divino y a lo humano.

Las dos obras fundamentales de Calderón de la Barca son eso: definición y limitación de la realidad del hombre en su deseo de confundirse con la divinidad: "La Vida es Sueño" y "El Alcalde de Zalamea". ¿Qué es la vida? Desde que Calderón se interroga en la persona de Segismundo, la filosofía ha venido desentrañando, pero queda siempre una incógnita irresoluble. Calderón contesta demostrando que la vida, la del hombre, es un producto de la voluntad en lucha permanente contra las fuerzas exteriores. Somos el resultado de nuestra voluntad de lucha y de nuestra posibilidad de vencimiento. Hombre de fé, no todo, creía él, depende de dios; somos nosotros mismos los que forjamos nuestro destino y somos el producto de las circunstancias que condicionan nuestro libre albedrío. Siempre a ras de tierra, porque es de la única manera que podemos contemplar con avidez y sed de profundidad, hasta sentirlo, ya que no comprenderlo, el signo de las estrellas. Y es así como el hombre se hace según su propio sueño.

Recordemos el monólogo de Hamlet, en el que Shakespeare define al hombre en un proceso de entidades metafísicas: vivir, morir, dormir... soñar acaso. Calderón hace una afirmación de sueño realista, de un soñar dentro de la posibilidad del ser. La vida del hombre no es, como en la definición hamletiana, un "sueño acaso", sino que estamos fabricados de la misma madera de nuestros sueños. Calderón iba directamente a la cosa real, manual, a la cosa hacedera según nuestras propias posibilidades. Estamos formados de la misma madera de nuestros sueños.

En "El Alcalde de Zalamea", Calderón afronta de nuevo el problema de las relaciones del hombre en las diferentes jerarquías de derecho y espíritu. Y se afirma con su palabra la entidad hombre por encima de todas las jerarquías. Del rev al alguacil, todo es accidente. Sólo el hombre, espiritualmente considerado, es esencia monologando mano a mano con la divinidad. Esta relación de hermandad entre lo humano y lo divino, que se ajusta a la estrechez del dogma de su fe, ha sido burlado y pisoteado por teólogos y filósofos de sacristía, para quienes, muy diferente al pensamiento de Calderón de la Barca, el hombre ya no es dueño de su destino, sino que lo ha de sacrificar a tiranos pontífices o prohijados por el pontífice.

"Al rey, la hacienda y la vida se han de dar; pero el honor es patrimonio del alma, y el alma sólo es de dios."

He ahí, en síntesis, todo un derecho político. Para Calderón no había razón de Estado cuando se trataba del hombre como categoría moral. Su pensamiento llevaba aún el viento del medioevo con frondas universales. El particularismo renacentista no parecía haber cristalizado en él, que todo lo interpretaba bajo el signo de los valores eternos.

Peró es en los Autos Sacramentales que Calderón afirma su espíritu militante, combatiente de su fe, propagador de su divinidad. Discurre siempre por trochas de religión, honor y dinastía, las tres partes del mundanal ruido hispánico. Valbuena Prat clasifica los autos sacramentales en siete grupos: filosóficos o teológicos, como "El Gran Teatro del Mundo" y "A Dios por razón de Estado"; bíblicos, como "La Cena de Baltasar"; evangélicos, como "La Siembra del Señor"; de la virgen, como "La Huida del Valle"; históricos y legendarios, como "La Devoción de la Misa" y "El Cubo de la Almudena"; de circunstancias, como "La Segunda Esposa" y "Triunfar Muriendo"; mitológicos, como "El

Divino Orfeo", "El Laberinto del Mundo", "Los Encantos de la Culpa".

En este teatro tan genuinamente español, los símbolos humanos y divinos toman cuerpo y ejemplarizan el destino del hombre. Desde el nace hasta las últimas especulaciones escatológicas, todo lo trae Calderón a la escena para escarmiento de avisados y preocupación del justo. Nuestra vida es un caminar hacia una meta invisible, pero cuyo camino está sembrado de obstáculos. No sólo está el mérito en salvar los obstáculos para la buena llegada,

amistad que llega a nacer. Poca reflexión basta pa a comprender que la vida humana, los sentimientos del alma, no deben ser transportados a la escena en su estado natural y primitivo: han de sufrir un trabajo previo que los sublime; así los encontramos en Calderón: el poeta, colocado en la cumbre de una civilización refinada, nos da en sus obras una quinta esencia de la Humanidad; Shakespeare, por el contrario, nos presenta el racimo ma'u o tal como lo ofrece la cepa; podemos hacer de él lo que queramos, comer el racimo o llevarlo



DIBUJO DE SIFREDI

sino cómo los salvamos. Y la mejor manera de salvarlos es tropezar con ellos, luchar con ellos cara a cara, a brazo partido. Si nos vencen, culpa será de nuestra debilidad; si los vencemos, nuestra salvación será orgullo por la fortaleza de nuestro brazo. De los Autos de Calderón se desprende que quien no lucha ya está vencido.

Se ha valorado por críticos e historiadores de la literatura el significado trascendente de las dos obras fundamentales de Calderón. Para Pedro Henríquez Ureña, "El Alcalde de Zalamea" es, "después de "La Celestina", el drama español con más humanidad de tres dimensiones"... "el drama filosóficamente más interesante de España". Precisamente porque en él Calderón plantea y resuelve el problema del Hombre, imponiendo su voluntad contra el destino.

Los alemanes, desde Schlegel a Vossler, exaltan a Calderón como el realizador de más alta expresión escénica del hombre. Goethe lo parangona con Shakespeare en estos términos: "En sus obras no se descubre una manera original de ver la Naturaleza: todo es puramente teatral. Nunca aspira a ser tierno. La inteligencia comprende fácilmente el plan: las escenas se desarrollan conforme a un procedimiento que recuerda el de los bailes o el de las óperas cómicas modernas. Los recursos de la acción son siempre los mismos: lucha de deberes entre sí, pasiones que encuentran obstáculos en la oposición de los caracteres o de las situaciones. Entre las escenas consagradas al desarrollo poético de la acción principal se realizan escenas intermedias, en que se mueven elegantes y delicadas figuras que parecen ejecutar movimientos de danza: allí reinan la retórica, la dialéctica y la sofistería. Todos los elementos de la Humanidad aparecen allí, sin que falte siquiera el loco, cuya razón familiar va destruyendo rápidamente, si ya no de antemano, toda ilusión de amor o de

al lagar, exprimirle y beberle y saborearle cuando esté transformado en vino dulce o cuando haya fermentado. Siempre fresca á. No así Calderón, que nada deja al arbitrio y voluntad del espectador: nos da un licor concentrado, refinadísimo, sazonado con especias y dulcificado con azúcar; hay que beber en tal estado este delicioso excitante o renunciar a él del todo." Bien vale la cita, aunque larga, para la mejor comprensión del teatro calderoniano.

Menéndez y Pelayo hace un parangón de luz y sombra entre Lope y Calderón, la savia jugosa, sensual de Lope y la sequedad barroca de Calderón. En éste todo es esquema, mientras en aquél el color y los matices hacen prodigio de vida de los recursos literarios. Cerebralismo calderoniano, sensibilidad de Lope.

Decía Stendhal que "España desconoce muchas pequeñas cosas, pero nunca ignora las principales". ¿Qué es la principal para el Hombre? El Ser, el propio Ser del Hombre en armonía con el universo. Esta armonía la valorizaba Calderón en relación con la divinidad de su creencia, y se dedicó a marcar la ruta de su destino. Ya en "El Alcalde de Zalamea", el rev afirma la actitud del alcalde diciendo: "Don Lope, aquesto ya es hecho: — bien dada la muerte está: — que errar lo menos no importa — si acertó lo principal". ¿Acertó siempre Calderón en la ruta que marcaba? El tema aborda una pugna de siglos que aún no acaba. El, por lo menos, fué acorde con su pensamiento y su fe. Se despidió de la vida con una declaración de fe realista, hispanica: "Hallándome sin más cercano peligro de vida que la misma vida, y en mi entero y cabal juicio..." Séneca se repetía en él saltando el arco de los siglos, como tantos otros habrían de repetirlo.

F. FERRANDIZ ALBORZ.

Escuela Rural Nº 80. — Coñada de los Burros (Cerro Largo). — Especial para EL DIA.



GUYS. Tipos de España.



DEGAS. Retrato del Vizconde de Lepic.

EN los Salones del Museo Carnavalet ha sido organizada por la Sociedad Amigos de Carnavalet, una extraordinaria exposición. Se trata de un centenar de pinturas y de unos noventa dibujos. Por más rico que fuese este conjunto no podría dar una idea completa de la Escuela Francesa del Siglo XIX. Para reunir la mayor parte de las grandes obras maestras de David a Degas hubiese sido necesario hacer un llamamiento a los museos y a las grandes galerías particulares de arte del mundo entero. Es a los coleccionistas parisenses que los Amigos de Carnavalet se han dirigido. El milagro consiste en que las obras que se exponen, en su mayoría son desconocidas por el público y tendrán por este último, el buen sabor de una revelación.

En la primera sala, M. Jacques Wilhelm, conservador del Museo Carnavalet, y la señorita Charageat, Conservadora adjunta, han instalado una pequeña composición de Prud'hon, "Mirerva conduciendo al genio de las artes a la inmortalidad" y algunos retratos de Gérard, los mejores, los más sinceros y los más expresivos, son piritu muy diferente, es el retrato de la señora Cayla y del Poeta Ducis. Ingres triunfa aquí con una Odaliscas acostada de graciosa arabesca, de liviano modelado. No menos seductor, a pesar de ser de un espíritu muy diferente, es el retrato de la señora Augusta Durand y de su hija, por Gros, una pintura clara, ligera y fluida. Más realista, Céricault, figura aquí con un estudio para un personaje de "La Balsa de la Mesusa", un torso de hombre de seductor relieve y con dos pequeñas telas, una amazona y una tela llamada "El Niño y su Perro".

Con su "Mujer árabe adornándose", Chasseriau mantiene bien su lugar en medio de estos maestros. Se le encontrará, en una sala vecina, con una Venus Marina, de gracia refinada y de un color delicioso.

OBRAS MAESTRAS DE LA ESCUELA FRANCESA DEL SIGLO XX

Delacroix escapara las miradas con el retrato de Mme. Riesenher, que ostenta un bonete de puntillas y con dos composiciones llenas de movimiento: "el Duque de Borja asesinado sobre el Puente de Montreuil" y el "Campamento de Botzaris".

Courbet se encuentra representado por un retrato de su padre y por un paisaje del franco-condado; Fantin-Latour por un estudio de mujer vista a contra luz. Daubigny nos muestra sus saltimbanquis, sus abogados, su Don Quijote. Corot nos conmueve con un límpido cielo de Italia y nos encanta con un cielo velado de la Isla de Francia. Degas descubre el torso desnudo de su "Femme au Peignoir Bleu". Toulouse-Lautrec hace pasar ante nuestros ojos sus vírgenes locas. Renoir y sus bañistas en flor; Cézanne y sus flores en un recipiente verde; Millet, Théodore Rousseau, Daubigny, Claude Monet, Sisley, Pissarro, Seurat, Forain expresan con su presencia en esta exposición, toda la gama del genio pictórico de Francia durante el siglo XIX.

Salvo David y Puvis de Chavannes, todos los grandes maestros del siglo XIX se encuentran de esta manera reunidos por algunos meses en el Museo Carnavalet. A propósito de Ingres y de Delacroix, cuyos dibujos al grafo de plomo se pueden apreciar, en esta exposición junto con sus di-

bujos de pluma, se ha querido oponer, muy a menudo al estilo lineal, heredado del racinamiento, prendado de las formas fácilmente lisibles y concisas y en el cual la línea encierra las superficies en contornos estables, al estilo llamado barroco, más subjetivo, enamorado de lo occidental, de lo pintoresco, atraído por la confusión vibrante de la vida".

En tanto que el trazo exterior de Ingres imita, con una certeza escrupulosa "el garbo geométrico", que él llena luego de color, Chasseriau, que fue su alumno, pero que se dejó seducir por Delacroix, busca ante todo el modelado interior de la forma y limita ésta solamente después de haber observado "la relación" de los colores y la degradación de la luz". Más personal aún y más original, Delacroix, cuyos trazos de lápiz y los de pluma tienen un carácter generalizador, se preocupa, ante todo, de determinar "la eminencia de los cuerpos y la dirección de sus movimientos". A la manera de su maestro Gros y de su amigo Géricault, construye sus figuras por centros, por masas proporcionales, las cuales, reunidas, forman el modelo. El gran paisajista Théodore Rousseau no obra de otra manera; a aquellos que lo interrogan, les responde que la forma existe solamente por su silueta.

Corot no busca lo monumental, como

Ingres, las proporciones que da a sus arquitecturas, a sus árboles, a sus figuras, son normales pero él se preocupa en captar aquello que la naturaleza oculta de vida profunda, de gracia, de encanto y de frescura.

Optimista, Renoir pinta la alegría de vivir, la "carne feliz", la infancia y la juventud en su fuerza resplandeciente. Al amor por los bellos volúmenes une el de la línea sensual y pone como una gloria de luz en torno del cuerpo acarado de sus bañistas y en sus paisajes, para los cuales rivaliza con la magia de los grandes impresionistas.

Toulouse-Lautrec, al que a menudo se la reprocha seguir a Degas, ve la realidad con ojos menos indulgentes aún. Tal vez exista un encanto más perverso en su trazo expresivo, tan rápido, tan lleno de humor, de un humor cuya risa tiene algo de alegría feroz delante de lo cruel y lo grotesco de la vida. Se le puede emparejar con el elegante Guys, tan admirado por Baudelaire, con Forain, pintor como él, de la vida contemporánea, pintor de la vida que pasa, Guys, sonriente, divertido, Forain, amargo y burlón.

Nada de nerviosismo, nada de sutilezas en las investigaciones de Cézanne, pero sí una voluntad, una paciencia incansables. Además "del sentido latino de las formas llenas", el maestro posee ese instinto tan raro del colorista que hará exclamar a Renoir: "Cuando Cézanne coloca dos tonos uno al lado del otro siempre quedan bien". Esto es la lenta y difícil reconstrucción de la imagen del hombre por Cézanne, forma parte de su observación de lo eterno en la fantasmagoría de los fenómenos que nacerá una obra rara entre todas y que renovará el arte de la pintura".

Charles KUNSTLER.

(S.P.E.F.) (Exclusividad para EL DIA).



COROT. El Foro Romano visto desde los Jardines Farnesio.



DELACROIX. Retrato de Chopin.



Funcionarios de U.T.E. recientemente jubilados a quienes les fueron conferidas medallas de oro por reconocimiento de sus servicios.



El Presidente de la U.T.E., Ing. Sr. Correa Moreno, haciendo entrega de las medallas.

Para quedar bien a toda hora!



LOCION COLONIA
KROY

Después de la ducha diaria y antes de salir, friccionese las manos y el cabello con Loción Colonia Kroy. Ud. obtendrá esa personalidad inconfundible del varón que cuida su presencia.

LOCION COLONIA
KROY

Aliada del éxito y del amor

Etiqueta Roja en 4 tamaños



INFORMACION LOCAL



En el Círculo de la Prensa se ofreció a los miembros directores de CUTCSA una recepción de despedida de la Comisión Directiva de la entidad periodística, al terminar su mandato.



Homenaje vasco a la Guernica inmortal, ante el monumento levantado en una plaza montevideana.





En los salones del Club de Empleados del Banco Comercial se realizó un acto de homenaje al ingeniero don Juan B. Maglia, con motivo de su retiro de Presidente de la Caja de Asignaciones Familiares, por habersele designado Presidente del Directorio de Amdel.

¿Cutis Marchito? Cutis Seco

Muchas mujeres notan su cutis prematuramente envejecido y no se explican la causa. Es bien simple. La causa es el cutis seco. Si Ud. tiene cutis seco, ¡protéjalo a tiempo! Creada especialmente para cutis seco, la Crema Pond's "S" contiene lanolina, el ingrediente más similar a los aceites naturales del cutis, y está homogeneizada para su mejor absorción. Además contiene un emulsionante especial de acción extraordinariamente suavizante.



Otra de las consecuencias del cutis seco: arrugas alrededor de la boca. La Crema Pond's "S" evita su aparición prematura.

Aquí suelen aparecer paspaduras, escamas y las arruguitas vulgarmente llamadas "patas de gallo". Evítelas aplicando Crema Pond's "S" en la forma indicada.



Adquiera hoy un pote de Crema Pond's "S", y úsela así:

AL ACOSTARSE: Limpie bien el cutis con Crema Pond's "C" y aplique luego Crema Pond's "S" en forma abundante sobre la cara y el cuello... y déjela... si fuera posible toda la noche, mejor.

DURANTE EL DÍA: Extienda una fina capa sobre el rostro y disfrute de los beneficios del aire y del sol, sin preocuparse por su cutis seco. Suave, confortante para la piel seca y sensible, la Crema Pond's "S" protegerá su cutis y lo conservará fresco... adorablemente juvenil.



Organizada por la Comisión de Fomento Edilicio de Puntas Rieles y Chacarilla, se realizó un interesante festival al inaugurarse la jornada de la cruzada pro-huertas vecinales, con asistencia del Intendente Barbato y el Jefe de Policía Coronel Raíz.



V Salón de Artistas Plásticos del Interior, que se inauguró en Flores el año pasado y ahora se realiza en la sede de la Comisión Nacional de Bellas Artes. A la izquierda, el señor Arxidum pronunciando su discurso.

Mirage

Desde \$ 1.80
hasta \$ 9.90

El perfume
"tout Paris"

La última creación de
ATKINSONS

Perfumistas de fama mundial



Bajo el brutal sistema de métodos de trabajo forzado soviético, los inocentes y los enfermos enfrentan una muerte lenta. Como ganado tras una empujada, estos ancianos, mujeres y niños son enviados por ferrocarril a lugares distantes, donde marcharán hasta un campo de trabajo forzado. Muchos no sobrevivirán los rigores de este viaje, pocos volverán. En algunos casos, pueblos enteros han sido transportados por oponerse a la colectivización.



Bajo el cruel aguijoneamiento de los guardias armados, miles de indefensos ciudadanos soviéticos son obligados a marchar en largas filas a través de la nieve hacia los campos de trabajo forzado. Los condenados casi siempre son para un número dado de años, pero pocos viven para ver nuevamente la libertad. Estas personas son prisioneros políticos que se niegan a ser colectivizados, obreros que critican al régimen, intelectuales que piensan de manera distinta al gobierno.

CAMPOS DE TRABAJO FORZADO EN LA UNION SOVIETICA

DE 15 a 20 millones de personas, de muchas razas y credos, están sometidos a la condición de esclavos en la Unión Soviética. Estas personas no son criminales, en el sentido común de la palabra. Sus "crímenes" han sido diferir con el régimen soviético. Son prisioneros políticos.

Cualquier persona en la Unión Soviética puede ser enviada a un campo de trabajo

forzado. Rumores, difamaciones, y meros antojos son suficientes para mandar a un ciudadano soviético a una vida de esclavitud, o muerte.

Porque el trabajo forzado donde quiera que exista es una amenaza para los pueblos libres, la Confederación Internacional de Sindicatos Libres pidió al Consejo Económico y Social de las Naciones Unidas que

investigara el trabajo forzado sobre una base mundial. Los gobiernos comunistas de la Unión Soviética, Checoslovaquia y Polonia trataron desesperadamente de impedir tal investigación.

Pero un comité especial de las Naciones Unidas descubrió pruebas que probaron la

extensa existencia del trabajo forzado. En esta página y en las que seguiremos publicando, un artista ruso soviético presenta gráficamente el horror de esos campos de trabajo forzado.

(U.S.I.S. Exclusivo de EL DIA).

LA SENSACION EN PIELES PARA EL PROXIMO INVIERNO



Una de las notas verdaderamente sensacionales en el reciente Festival de la Moda con desfile de modelos, realizado en el Parque Hotel, lo constituyó la presentación de pieles para la próxima temporada invernal por la famosa Peletería "Paris-New York".

Se destacaron en el conjunto de modelos, los relativos a las nuevas tonalidades de visón, lanzados por "Paris-New York" por primera vez en Montevideo, los cuales causaron verdadera impresión en la numerosa concurrencia.

Aquí se ve a uno de los modelos de visón, desfilando ante la admirativa atención del salón entero.



Las mujeres soviéticas realizan el mismo trabajo brutal que los hombres, bajo las mismas condiciones inhumanas, mal comidos y mal vestidos. Muchas mujeres que fueron repatriadas de campos de concentración nazis fueron enviadas inmediatamente a Siberia. Los dirigentes soviéticos temieron que la comparación entre la vida en las granjas colectivas soviéticas y los campos nazis pudiera causar revueltas entre las prisioneras.



Tarzan

por EDGAR RICE BURROUGHS

TARZAN LIMPIÓ SUS HERIDAS DESPUÉS DE HABER ESCAPADO A LA MUERTE EN SU PRIMER ENCUENTRO CON EL "FANTASMA" DE WAMBA—UN LEÓN ALBINO.



DESPUÉS, UN POCO DEBILITADO, RECUPERÓ EL ARCO QUE HABÍA PERDIDO DURANTE LA LUCHA...



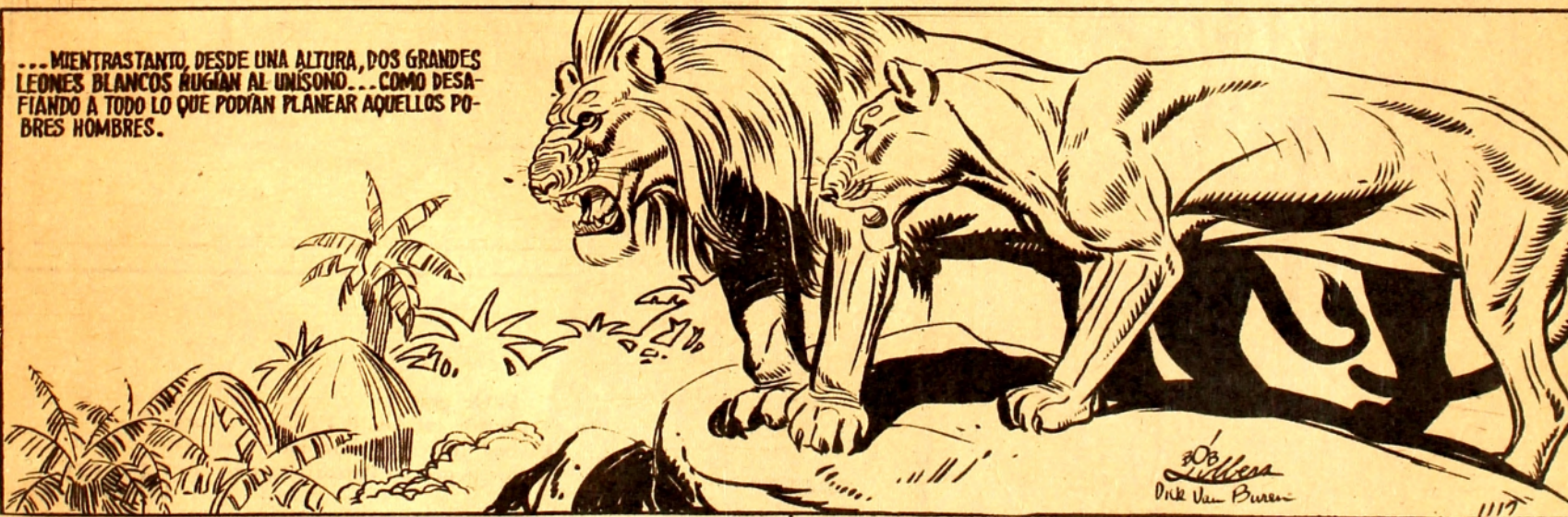
ESPERANDO ENCONTRAR ALGUNA PISTA PARA DESCUBRIR COMO HABÍA SIDO ATACADO DE ATRÁS, EL HOMBRE-MONO SIGUIÓ EL OLOR DEL LEÓN RETROCEDIENDO.



Y ENTONCES SE DETUVO ASOMBRADO. ALLÍ, ENTRE EL POLVO, CASI INVISIBLE, ESTABA LA IMPRESION DE LA HUELLA DE UNA PATA ENCIMA DE OTRA... ERA EVIDENTE QUE DOS LEONES HABÍAN TRATADO DE DISIMULAR ASTUTAMENTE SUS HUELLAS EN UNA SOLA.



...TARZAN REGRESÓ RÁPIDAMENTE Y EXPLICÓ A LOS CURIOSOS NATIVOS SU DESCUBRIMIENTO. "...CUANDO LOS LEONES SE DAN CUENTA DE QUE SON SEGUIDOS, UNO DE ELLOS PISA EN LAS HUELLAS DEJADAS POR EL OTRO, Y MIENTRAS UNO ATRAE AL ENEMIGO, EL OTRO BUSCA UN LUGAR APROPIADO Y ESPERA EN ACECHO. PERO NO HAY QUE DESESPERARSE," CONCLUYO, "NOSOTROS TAMBIÉN PODEMOS SER ASTUTOS. ESCUCHEN..."



...MIENTRASTANTO, DESDE UNA ALTURA, DOS GRANDES LEONES BLANCOS RUGÍAN AL UNISONO... COMO DESAFIANDO A TODO LO QUE PODÍAN PLANEAR AQUELLOS POBRES HOMBRES.

CX - 32

y

CXA 2

UN
GRAN
INFORMATIVO
RADIAL

en todas las horas, con un servicio especializado permanente y responsable.

LA
PRENSA
DE
HOY

diariamente a las 11.05; comentarios sobre editoriales y notas de la prensa matutina.

Casa Soler
SOLER HNOS S.A.

**PROPICIANDO
ELEGANCIA,**

presentamos:

1-Tapado de gran abrigo, corte original en paño jaspeado, manga dolman, esmeradamente terminado, forrado totalmente en seda, colores beige, gris y tostado, al precio de **\$66.00**

2-Elegante tapado, finamente terminado, cuello y bolsillos con adornos de astrakán, todo forrado en satén, solamente en negro, al excepcional precio de **\$56.00**

3-En una gama de hermosos colores, presentamos un tapado excepcional realizado en paño asargado y corte ultra moderno, colores beige, canela, tostado, gris claro, gris oscuro, verde, amarillo, al precio de **\$68.00**

4-Novísimo tapado, realizado en paño exclusivo, corte elegante, de comfortable abrigo, manga con amplia botamanga, colores negro y verde, negro y azul, negro y bordó, negro y herrumbre, al precio de **\$100.00**

5-De gran vestir, este tapado une a la superior calidad del paño, su corte clásico y una delicada terminación en astrakán color negro, al llamativo precio de **\$63.00**

6-Moderno tapado, corte amplísimo, paño de inmejorable calidad, todo forrado en seda, colores, beige, gris y herrumbre, al precio de **\$85.00**

7-Sugestivo tapado confeccionado en paño Boutonné con forro tornasol, corte amplio, manga dolman, colores verde, amarillo, gris y herrumbre, al precio de **\$92.00**

EN NUESTRAS TRES CASAS

Av. AGRACIADA 2302 • Av. GAL FLORES 2341 • Av. 18 DE JULIO 1601

CLIENTES DEL INTERIOR: Vuestras órdenes nos merecen ESPECIAL ATENCION.- Efectúen pedidos contra reembolso a CASA MATRIZ, Avda. Agraciada 2302 y M. Sosa.